THÈQUE DES BEAUX-ARTS.

LES

PEINTRES ESPAGNOLS

ÉTUDES

BIOGRAPHIQUES ET CRITIQUES SUR LES PRINCIPAUX
MAITRES ANCIENS ET MODERNES

PAR

CHARLES GUEULLETTE.

PARIS
GAY, ÉDITEUR,
QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 41.

1863

BIBLIOTHÈQUE DES BEAUX-ARTS.

LES

PEINTRES ESPAGNOLS

ÉTUDES

BIOGRAPHIQUES ET CRITIQUES SUR LES PRINCIPAUX MAITRES ANCIENS ET MODERNES,

PAR

CHARLES GUEULLETTE.



PARIS

GAUX, ÉDITEUR,

QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 41.

1863

AVERTISSEMENT.

Il ne faut pas que le public, abusé par le titre du volume, s'attende à trouver dans nos quelques notices biographiques un dictionnaire complet des *peintres Espagnols* avec dissertations techniques sur le mérite et sur les défauts de chacune de leurs œuvres.

Nous nous sommes imaginé que le meilleur moyen de gagner les sympathies du lecteur serait de nous consacrer spécialement aux maîtres qui sont représentés dans les galeries du Musée impérial, et nous leur avons donné la plus large part dans nos études; puis nous avons passé en revue les noms célèbres que nous regrettons de ne pas voir figurer sur le catalogue du Louvre; enfin, comme l'art es-

pagnol, longtemps endormi, est en pleine renaissance et que c'est à la France qu'il est venu demander aujourd'hui inspiration et conseil, nous avons cru opportun de consacrer un dernier chapitre à l'Ecole moderne.

L'aimable accueil dont M. le baron Taylor et M. Lacaze ont daigné nous honorer; les renseignements précis que M. Antonio Gisbert, un des plus dignes représentants de la peinture contemporaine en Espagne, a bien voulu nous fournir, ont beaucoup abrégé nos recherches et facilité notre tâche; nous leur en devons de sincères remercîments.

Les notices que nous publions ont déjà vu le jour dans un recueil périodique, puisse le public se montrer aussi bienveillant que les abonnés de la Revue *Les Beaux-Arts*, et nous tenir compte des efforts que nous avons tentés pour mériter son intérêt.

I

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Il n'y a pas encore bien longtemps, tout le monde en France ignorait que l'Espagne eût produit une suite de peintres d'une originalité assez remarquable pour qu'on leur fît l'honneur de les classer sous un titre d'école; à peine si Ribera, Velasquez et Murillo étaient connus, quant aux autres, on ne soupçonnait même pas leur existence.

Depuis cinquante ans seulement, l'opinion publique a bien voulu rendre justice au talent; les tableaux des maîtres espagnols ont été recherchés avec enthousiasme, et des hommes d'une érudition profonde, tels que M. le baron Taylor, M. Quilliet, M. Huard, M. Viardot, ont donné l'exemple d'une réparation tardive en nous faisant apprécier la

plupart des artistes de la Péninsule et les nombreux chefs-d'œuvre dont ils ont été les auteurs.

L'Ecole espagnole, en effet, a son individualité incontestable et si quelquefois, ses productions empruntent différents traits aux écoles de Flandre et d'Italie, elle conserve du moins un style caractéristique qui la fait toujours reconnaître et dont elle ne saurait se départir, parce qu'il est inhérent au génie national.

Fanatiques dans leurs croyances, les maîtres espagnols qui se préparaient à retracer les scènes de l'Evangile par le jeûne et les macérations, auraient regardé comme un sacrilége de donner à la Divinité le visage d'un modèle humain. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans le caractère de leurs Christs ou de leurs Vierges quelque chose d'essentiellement idéal et mystique qui ne se rencontre nulle part reproduit avec plus de perfection.

C'est un sentiment vraiment religieux que le spectateur éprouve en face d'une toile de Moralès ou de Joanès. Il sent bien alors quelle devait être la foi brûlante de ces artistes, qui ont pour ainsi dire fixé dans leurs œuvres les saintes aspirations de leur cœur.

Tous les peintres espagnols ont puisé dans les Ecritures; plusieurs mêmes, dominés par une pieuse exaltation se sont rigoureusement interdit les sujets profanes; de là vient la perfection à laquelle ils sont parvenus dans le genre sacré. La figure inspirée de leurs madones se détache généralement sur un fond lumineux et forme, par son angélique

expression, la plus merveilleuse antithèse avec le type grave et énergique des autres personnages du tableau qui sont placés au milieu d'ombres bien tranchées, souvent même trop bistrées.

Les maîtres étrangers qui par leur genre devaient trouver le plus d'imitateurs dans la Péninsule sont, en Flandre : Pierre de Champagne et Van-Dyck ; en Italie, le Titien et le Caravage. On sent trop leur influence pour la contester, mais, ce que l'on peut affirmer, c'est qu'avec un coloris aussi brillant, les Espagnols ont dans leur faire quelque chose de plus mâle, de plus nerveux que leurs modèles d'Italie et qu'ils sont, plus encore que les Flamands, amateurs des contrastes et dans les teintes et dans les physionomies.

Scrupuleux observateurs de la nature, personne ne s'est plus que les maîtres de l'École espagnole adonné à l'étude sérieuse du dessin ; aussi leur supériorité demeure-t-elle marquée dans la reproduction exacte des moindres détails.

Joanès a souvent été cité pour le fini de ses chevelures et de ses barbes, Zurbaran pour la manière dont il sait poser et faire onduler ses draperies. Mais tous, à ces différents points de vue, méritent des éloges. Ils en méritent également sous le rapport de ce que les artistes appellent la science des nus.

Les peintres de la Péninsule, doués d'une imagination vagabonde et farouche, se complaisaient à chercher des types effrayants : des hommes mourants, torturés, des cadavres, des squelettes, tous sujets faits pour inspirer de la terreur, presque du

dégoût. Dans ces sortes de compositions, ils ont été hideux de vérité : les formes anatomiques sont alors rendues avec une horrible précision. On se rendra facilement compte de ce que nous avançons en jetant les yeux sur une toile de François Collantès, « la prophétie d'Ezechiel » ou sur la plupart des tableaux de Ribera, qui chercha presque toutes ses inspirations dans cet ordre d'idées, et dont les personnages vivants eux-mêmes, maigres et décharnés, inspirent une sorte de crainte.

A côté des compositions sérieuses qui portent en elles toutes les qualités comme tous les défauts du caractère espagnol, nous placerons les « Bodegones » (tableaux de salles à manger), représentant comme l'indique leur nom toute espèce de mets : viandes, poissons, volailles, fruits, etc.

Si les artistes de second ordre tels que Jean Labrador, Joanes le fils et les enfants d'Herrera le vieux ont excellé dans ces peintures, les grands maîtres de l'art, parmi lesquels il faut désigner en première ligne Esteban Murillo, n'ont pas dédaigné de nous en léguer de fort remarquables échantillons.

Bien que les chefs de l'École espagnole ne se soient pas spécialement occupés de paysages et de portraits, ces deux genres ont trouvé, le premier chez Collantès, le second chez Velasquez, d'illustres représentants. Les peintures à fresques se rapprochaient davantage du style national, Herrera surtout, dont le génie était aussi large que le pinceau était hardi, fit des merveilles : il est déplorable que

ses vastes conceptions, jetées sur des murs humides et mal préparés, n'aient pu résister aux ravages du temps.

Les quelques noms que nous avons prononcés dans ce rapide exposé sont célèbres à plus d'un titre, maintenant chacun les estime à leur juste valeur, s'il n'en a pas été toujours ainsi, c'est que la plupart ont été la cause d'erreurs dont les chefs d'École furent bien souvent victimes. Rien de plus commun que les homonymes en Espagne. Une foule de toiles signées Moralès, Joanès, Herrera, Ribera, Velasquez, n'appartiennent pas aux peintres célèbres que nous connaissons, mais à des peintres d'un talent très-inférieur, qui voulant se faire leurs imitateurs n'ont produit que trop de caricatures. Nous ne saurions encore aujourd'hui prémunir assez les amateurs de tableaux contre cette sorte de confusion.

L'Ecole espagnole, représentée par environ douze cents noms, est féconde entre toutes les autres. Il n'est pas de couvents dans la Péninsule, qui ne renferme quelques-unes de ses remarquables productions. Pendant longtemps on ignorait toutes ces richesses qui restaient ensevelies au fond de cloîtres obscurs. Les Espagnols eux-mêmes, jaloux de leur propre gloire, non-seulement ne voulaient céder aux étrangers aucun de leurs chefs-d'œuvre, mais encore étaient peu soucieux d'une admiration dont ils tenaient à se réserver le monopole. Maintenant que nous sommes plus à même d'apprécier leur genre

artistique en contemplant ce qu'il a produit, l'oubli a fait place à une complète réaction en leur faveur.

Les principaux auteurs qui ont écrit sur la peinture en Espagne, ont divisé la grande École en quatre groupes principaux : l'École de Tolède qui s'est réunie à celle de Madrid avec Moralès pour chef, l'Ecole de Valence avec Joanès, l'Ecole de Madrid avec Velasquez, enfin l'Ecole de Séville avec Murillo pour fondateur. Cette division, qui a certainement le mérite de la clarté, a peut-être le tort de ne pas reposer sur une base assez solide, sur des différences bien tranchées dans le faire des artistes. En présentant quelques esquisses biographiques à nos lecteurs, nous allons donc nous permettre de leur proposer un autre ordre qui nous paraît plus logique, commençant d'abord par les maîtres qui se sont formés un style eux-mêmes, et n'ont suivi que les conseils de leur propre talent, nous parlerons de Moralès et d'Herrera. Ces peintres vraiment espagnols doivent ouvrir la série ; ensuite nous passerons à ceux qui, sans renoncer toute-fois à leur individualité, se sont inspirés de maîtres étrangers, tels que Zurbaran, Collantès et Murillo, et nous terminerons par ceux qui ont été chercher des leçons en dehors de leur pays : Joanès, Ribera et Velasquez.

Sans omettre cependant d'indiquer leurs principales œuvres et les traits principaux qui les caractérisent, nous nous attacherons surtout à bien faire connaître l'homme, pour mieux faire juger l'artiste. Nous raconterons autant que possible, la vie de nos héros dans ses différentes phases, et nous ferons

part à nos lecteurs des luttes qu'ils ont dû soutenir contre la destinée, avant d'arriver à la réputation. Nous montrerons Zurbaran attelé à la charrue pendant son enfance, Ribera couvert de haillons, sans autre abri qu'une maison abandonnée et plus tard, sur la route d'Italie, obligé, pour ne pas mourir de faim, de tendre la main aux passants; Murillo, pour gagner son pain, travaillant jours et nuits à des tableaux de pacotille, dont il tirait un misérable produit. Nous retracerons scrupuleusement ces tristes débuts de leur carrière, afin de bien faire comprendre de quel prix il faut payer la gloire. Mais aussi nous parlerons longuement de la renommée qui couronna les efforts de chacun de ces hommes remarquables. Désireux avant tout de prouver que, si le génie se voit souvent contraint d'engager avec la fortune un cruel combat, il finit nécessairement par lui arracher les faveurs qu'elle semblait devoir toujours lui refuser.

II

LOUIS DE MORALÈS.

Né à Badajos, capitale de l'Estramadure, au commencement de l'année 1509, Louis de Moralès était doué d'un caractère doux et sympathique qui lui aurait gagné la bienveillance de ses contemporains s'il avait eu moins de talent. Mais il fut assez malheureux pour les éclipser tous, et l'envie la plus implacable condamna cet homme d'une exquise sensibilité à l'isolement pendant sa vie, à l'oubli momentané après sa mort Palomino même, jaloux des œuvres de Moralès, semble prendre à tâche de détourner l'intérêt qui s'attache à lui, en nous cachant une partie de ses actions et en jetant le doute sur les quelques renseignements qu'il ne peut s'empêcher de nous transmettre.

Aujourd'hui, cette misérable guerre, dirigée contre la réputation du maître, a fait son temps : les productions de Moralès ont suffisamment plaidé sa cause auprès de la postérité. Mais qui sera capable de combler jamais les nombreuses lacunes qu'à dessein le biographe a laissées dans son récit? Bien des recherches ont été tentées sans résultat, et tout le monde ignore encore quels étaient les parents de notre peintre et quelle fut sa première éducation. On pense qu'il eut pour professeur un artiste inconnu de Valladolid; mais où trouver la preuve de cette assertion?

Au milieu de probabilités plus ou moins ingénieuses, il serait difficile de recomposer une biographie complète et authentique; aussi ne l'avons-nous pas entrepris, et nous bornerons-nous à exposer le peu de documents certains que nous avons rassemblés; convaincu de l'assentiment du lecteur, qui demande avant tout l'exactitude des faits.

Moralès possédait une imagination ardente, un caractère langoureux et rêveur, dont on retrouve l'empreinte dans ses belles conceptions. Jeune, il s'adonna entièrement à l'étude de la peinture, puisa ses inspirations dans son propre génie, et tout d'abord fit des chefs-d'œuvre, parce qu'il sût imprimer aux physionomies de ses personnages les grandes émotions de son âme. Après les premiers débuts, il quitta Badajos, se rendit à Tolède, où il peignit quelques tableaux d'église, puis il revint dans sa ville natale pour se perfectionner. Ses progrès furent alors si rapides, qu'en dépit des envieux,

sa réputation parvint jusqu'à la cour d'Espagne. Philippe II faisait bâtir à cette époque le royal monastère de l'Escurial, et cherchait des hommes de talent pour le décorer. Il jeta les yeux sur Moralès, qu'il manda près de lui. C'était, pour l'artiste, la fortune, en échange de l'obscurité. Ébloui d'une telle faveur, il ne songea plus qu'à se présenter devant le souverain, dans un équipage digne de sa nouvelle condition, digne surtout de la majesté du trône, dont il approchait pour la première fois. Renonçant à la simplicité de sa vie ordinaire, il étala un luxe de grand seigneur qui devait, pensait-il, lui concilier les bonnes grâces de son auguste protecteur. Hélas! cet hommage rendu à la puissance de Philippe II, la fierté d'une cour altière le fit tourner à la ruine du peintre. Les courtisans murmurèrent contre la magnificence de Moralès, s'en plaignirent au roi, et finirent par lui persuader qu'il fallait renvoyer cet orgueilleux dans son pays.

Le coup fut mortel pour Moralès. Triste, découragé, il prit le chemin de Badajos, et revit son atelier sans plaisir. Un dégoût insurmontable anéantit ses facultés; mais l'envie triomphait, il fallait bien lui fermer la bouche. Le maître se réveilla, et le pinceau, docile à traduire ses souffrances intimes, enfanta un chef-d'œuvre : *La Voie des douleurs*, composition si parfaite que Philippe II, malgré ses préventions, l'acheta pour les hiéronymites de Madrid.

Ce fut là le premier et le dernier succès de notre artiste. Bientôt il se vit délaissé par tout le monde,

les commandes ne vinrent plus. Le chagrin ruina complètement sa santé, les infirmités l'accablèrent, et sa vue s'affaiblit tellement, qu'à peine il pouvait achever un tableau sur le prix duquel il comptait pour ne pas mourir de faim. Parvenu à ce point de dénuement, il attendait la mort avec impatience, car elle était désormais le seul remède à ses maux. Quand Philippe II, retournant de Lisbonne à Madrid, passa par Badajos, le pauvre Moralès se traîna au-devant de lui, désireux de revoir le seul homme qui lui eut, pendant un moment, témoigné un peu de bienveillance. Mais combien sa triste position le rendait digne de pitié ! Maintenant son visage est sillonné de rides, son regard est morne, languissant, et les habits qui recouvrent son corps maigre et voûté, annoncent la plus profonde misère. « Vous êtes bien âgé, Moralès, » lui dit Philippe II d'une voix émue. « Oui, sire, répliqua celui-ci, et bien pauvre, quoique j'aie eu l'honneur de travailler pour Votre Majesté ! » Le roi voulut réparer son oubli en faisant compter au peintre une pension de trois cents ducas ; il était temps : six mois plus tard, Moralès devenait aveugle (1582). Depuis cette époque jusqu'au jour de sa mort, arrivée en 1586, le vieillard se donna tout entier aux pratiques de la religion, et chercha dans l'amour de Dieu les consolations que lui avaient toujours refusées les hommes.

Moralès fut le chef de l'école idéaliste espagnole : C'est à tort qu'on lui a donné pour professeur Pierre de Champagne, qui ne vint pas dans la Péninsule avant le mois de septembre 1547 ; il se forma lui-

même, et trouva seul le secret de son beau style. Travailleur minutieux, il apportait dans la reproduction de la nature un soin infini. Les barbes et les cheveux de ses personnages sont d'un détail surprenant, quand on les examine à la loupe. Les proportions anatomiques des corps sont toujours exactement observées ; mais ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est l'expression mystique de ses figures de Christs ou de Vierges, expression qui lui valut, à juste titre, le surnom de Divin.

En France, les œuvres de Moralès sont rares ; cependant, le seul échantillon que possède le Musée du Louvre suffit pour nous donner l'idée de son talent. C'est un petit tableau de 93 centimètres de hauteur sur 70 centimètres de largeur, représentant Jésus portant sa croix. Le sujet, de grandeur naturelle, mais à mi-corps, est placé au milieu d'ombres très-bitumineuses, à l'exception du visage encadré d'une teinte beaucoup plus claire. La tête du Christ, vue de trois quarts, se présente inclinée à gauche ; les yeux sont entr'ouverts, la physionomie porte le cachet d'une résignation vraiment divine. Cette œuvre est dans le vrai style de Moralès, dont presque tous les tableaux se composent d'un seul personnage à mi-corps. Les plans compliqués étaient peu de son genre ; pourtant, nous devons signaler, outre les scènes de la Passion qui se trouvent dans l'église de Higuera de Fregenal, bourg de l'Estramadure, quelques tableaux conservés à Badajos, dans la Cathédrale et dans l'Eglise de Saint-Augustin ; enfin, le chef-d'œuvre déjà cité : *La Voie des douleurs*.

Moralès travaillait toujours sur cuivre ou sur bois. Sa piété lui imposa le devoir de ne jamais aborder que des scènes religieuses ; sa tristesse naturelle lui fit rechercher de préférence les sujets mélancoliques. La Vierge aux douleurs, le Christ mort furent souvent répétés par lui : leur type admirable, auquel les souffrances du peintre ajoutèrent le trait d'une poignante vérité, demeure encore aujourd'hui son principal titre de gloire. Il dessinait lentement et ne quittait pas un tableau sans en avoir minutieusement soigné les moindres détails ; néanmoins nous pouvons nommer un grand nombre de compositions qui fournissent la preuve de son existence laborieuse.

Au Musée de Madrid nous trouvons cinq tableaux de Moralès : 1° Un *Ecce Homo;* 2° une *tête de Christ;* 3° une *Vierge aux douleurs;* 4° une *Madone;* 5° une *Circoncision.* Au Musée de Tolède nous en constatons deux : 1° Un *Christ* d'un fini incomparable ; 2° une *Notre-Dame de la solitude*, d'une moindre dimension mais d'une égale valeur.

Le catalogue de la galerie Aguado portait au nom de notre peintre sous les numéros 61, 62 et 63, *deux Vierges soutenant le corps de Jésus-Christ* et une *tête de Christ.* Enfin Quilliet nous signale des œuvres de Moralès dans presque toutes les églises de Tolède, de Madrid, de Séville, de Valladolid, d'Avila, de Burgos, de Miraflores, de Grenade, de la Higuera de Fregenal, d'Arroyo del Puerto, de la Puebla, de la Calzada, d'Alcantara, de Badajos, dans plusieurs

Chartreuses, au palais du Prado, et chez beaucoup d'amateurs.

Tout en admettant comme fondés la plupart des renseignements fournis par Quilliet, nous ne saurions nous défendre de faire quelques restrictions. Séville, par exemple, d'après les documents positifs que nous transmet M. Viardot, ne possède qu'un seul Moralès authentique : un *Oratoire de la sacristie de la cathédrale.*

Plus que tout autre, l'artiste dont nous nous occupons fut la victime d'une confusion déplorable. Le Musée Espagnol lui-même avait prêté son nom à trois peintures, dont la médiocrité aurait dû protester contre une erreur aussi grossière, et qui, vendues à M. le baron Taylor, ont été reconnues apocryphes. Le fils de Moralès nuisit pour sa part à la réputation de son père, en voulant imiter son genre et en ne produisant que de mauvaises ébauches. Mais ce fut à ce surnom de Divin, qui lui fût donné pourtant afin de consacrer sa gloire, que le maître dût sa défaveur. Trop longtemps on crut que le choix de ses sujets et non la manière *divine* dont il les interprétait lui avait valu ce titre et quand on rencontrait un *Ecce Homo* mal rendu, une Vierge maigre et décharnée, on n'était que trop disposé à les lui attribuer. Si on eût pris garde davantage aux types inimitables de ses créations, certes, la confusion se serait moins produite. Jean Labrador, le seul élève éminent qu'ait formé notre peintre, reconnaissait si bien l'originalité du génie artistique de son professeur, que jamais il n'osa

copier son style, et qu'il se contenta de la réputation qu'il acquit dans les tableaux de fruits ou de fleurs.

C'est que pour imiter Moralès avec succès il eût fallu posséder comme lui un cœur brûlant, une imagination mélancolique, et souffrir chrétiennement avec lui les douloureuses épreuves qui traversèrent sa longue existence.

III

FRANÇOIS HERRERA-LE-VIEUX.

Louis de Moralès et François Herrera sont peut-être les deux maîtres de la pléïade espagnole entre lesquels le contraste est le plus frappant. Néanmoins, ils trouvent l'un près de l'autre leur place naturelle, parce qu'ils réunissent ensemble les traits les plus opposés du caractère national dont le premier représente le côté idéal et mystique, le second, le côté impérieux et farouche. Moralès vient d'abord avec son imagination calme et rêveuse ; son style est pur, inspiré, son dessin est correct, minutieux même, il se forme seul et fonde une école dont la science et le talent consacrent les langoureuses mais timides aspirations. Puis Herrera surgit avec son génie turbulent : hardiment il boule-

verse d'anciennes traditions ; les vastes sujets ne sauraient l'effrayer et son pinceau nerveux jette vigoureusement sur la toile les impétueuses sensations de son âme.

Auquel des deux artistes donner la préférence ? Ils nous semblent avoir, à titres divers, les mêmes droits à la reconnaissance de leurs concitoyens. Créateurs également d'un genre tout original, ils se complètent l'un par l'autre et brillent précisément par leur opposition.

Après Moralès nous parlerons d'Herrera, avec d'autant plus de raison que l'existence de ces deux hommes si différents d'instincts et de goûts, nous offre plusieurs traits d'analogie, et que chez eux des causes toutes contraires ont souvent produit des effets identiques.

François Herrera, que les biographes ont surnommé le Vieux, pour le distinguer de son fils, naquit à Séville en 1576. Dès sa première jeunesse il était volontaire, emporté et résistait opiniâtrément à tous les ordres de ses parents qui firent de vains efforts pour maîtriser cette nature altière. Prières, menaces, rien ne réussit, et comme de bonne heure l'amour de l'art s'était développé chez l'enfant, force fut au père de le placer dans un atelier où, du moins, il put faire de rapides progrès, et il lui choisit pour professeur Louis Fernandez, peintre distingué de Séville.

On pouvait espérer que le contact de ses camarades dompterait le caractère farouche du jeune homme ; au contraire, il ne fit que l'aigrirdavantage

et, au bout de fort peu de temps, Herrera était devenu si insupportable que tout le monde dût l'abandonner. François Pacheco lui-même, malgré sa patience et sa bonne volonté ne sut amener aucun changement dans l'esprit de son condisciple, que cependant il aimait, à cause de ses brillantes dispositions artistiques. D'abord, il endura les colères du *Brutal* ; puis, lassé de ses tentatives infructueuses, il se retira comme les autres.

Herrera relégué dans un coin de l'atelier, accepta sans regret la position qu'il s'était faite : il travaillait avec acharnement et se perfectionnait de jour en jour. Mais bientôt sa brusquerie se tourna contre le professeur. Fernandez avait le style froid et léché qui caractérise son époque. Minutieux dans les moindres détails du dessin, il ne permettait pas qu'on passât rapidement sur les principes. Une semblable méthode ne pouvait convenir au fougeux Herrera qui refusa positivement de suivre ses conseils et préféra quitter l'atelier.

Alors, selon l'expression énergique de Huard, notre Brutal se mit à *trueller* la peinture : reportant dans son art la fureur ordinaire de son naturel, il concevait un large plan qu'il exécutait avec une rapidité sans pareille et modelait ses sujets à l'aide du couteau à palette et des doigts. Dans les premiers temps, il s'adjoignit des élèves, mais ceux-ci, rebutés par ses façons grossières se retirèrent pour ne plus revenir. Le maître se vit alors dans l'obligation de se suffire à lui-même. La tradition de Séville rapporte que, chargé d'ouvrages, il donna ordre à une

vieille domestique de préparer ses toiles. Cette femme, disent les biographes, répandait au hasard des couleurs sur le tableau ; puis, la besogne faite, l'artiste fondait les teintes et tirait de ce chaos des figures, des draperies et des membres humains. Sans ajouter foi à cette incroyable légende, nous admettrons pourtant que la fable est l'exagération d'une vérité, et que personne n'était plus extraordinaire qu'Herrera, tant par la manière large dont il jetait ses plans que par la richesse de son coloris.

Les premières compositions de notre peintre produisirent en Espagne une immense sensation. C'était une révolution qui bouleversait d'un seul coup toutes les règles admises : les uns s'irritèrent contre la présomption de ce réformateur d'école qu'ils ne comprenaient pas, les autres acceptèrent l'innovation avec enthousiasme et proclamèrent Herrera le prodige de son siècle : on se divisa en deux camps, les poëtes eux-mêmes entrèrent en lice. Comme il arrive toujours dans ces sortes de luttes, l'exagération s'en mêla et la justice ne se rendit pas plus d'un côté que de l'autre. Quant à l'artiste, étranger à cette polémique dont il était la cause, il continuait son œuvre avec la conviction du génie et le succès couronnait ses efforts. Malgré les défauts insoutenables de l'homme on avait rendu justice au maître : les couvents comme les églises s'arrachaient ses tableaux, et il ne fallait rien moins que son activité prodigieuse pour suffireà toutes les demandes.

A cette époque de sa vie où, grâce à son talent, la fortune commençait à lui sourire, se place l'événe-

ment le plus imprévu dans l'histoire d'un homme que sa nature sombre et taciturne semblait condamner pour toujours à l'isolement. Il se prit à aimer une langoureuse Andalouse, et sa passion sembla le transformer complétement : l'espèce humaine lui parut moins hideuse ; il devint presque sociable. Sans réfléchir alors aux conséquences d'une détermination aussi sérieuse ; il demanda la main de la jeune fille qui lui fut aussitôt accordée ; mais Herrera était peu fait pour se dominer longtemps, au bout de quelques années son caractère se réveilla plus sauvage que jamais et sa compagne en fut la première victime : vainement elle redoubla pour lui de soins et de prévenances, il demeura implacable.

Alors il fallut se séparer : Herrera prit bien vite son parti ; mais elle, épouse abandonnée, frappée dans ses plus chères illusions, brisée par la douleur, elle se retira dans sa famille où la mort ne tarda pas à venir la chercher.

Cependant, le peintre était loin d'avoir terminé sa carrière : la seconde période de sa vie fut même la plus brillante, au point de vue de l'art : il avait fini par reconnaître que ses ennemis lui reprochaient avec raison de ne pas songer assez dans ses compositions à l'exactitude du dessin et s'était décidé à recommencer ses études élémentaires avec la persévérance d'un écolier. Il n'accepta plus de commandes, et consacra jusqu'à ses dernières ressources à de longues études. Quand il se sentit assez fort seulement, il releva la tête et sollicita une œuvre

digne de lui. Cette œuvre qui mit le comble à sa gloire, ce fut le *Jugement dernier*, composé pour l'église de Saint-Bernard, à Séville. Toutes les qualités se trouvent réunies dans cette grandiose conception : on y admire outre l'exactitude des moindres détails : les contrastes magiques d'ombres et de lumières, l'opposition saisissante entre les physionomies radieuses des élus et les types effrayants des réprouvés, la beauté de l'auréole au milieu de laquelle apparaît le Tout-Puissant entouré de ses apôtres, la savante combinaison des groupes de personnages ; enfin, l'énergique caractère de l'archange saint Michel.

Cette création fut la meilleure réponse à ses ennemis : Herrera était au comble de la gloire, quand une misérable disgrâce vint briser toutes ses espérances. Il avait gravé, d'après la demande d'un inconnu, quelques médailles de bronze, dont celui-ci s'était servi pour frapper de la fausse monnaie ; le crime s'était découvert et le peintre, accusé de complicité, avait été traîné devant le tribunal de l'Inquisition. On comprend facilement son indignation, alors qu'il dut paraître devant ses juges ; il protesta, répondit en furieux à toutes questions, et ses façons impérieuses ne firent qu'aggraver sa triste situation. Condamné aux galères, Herrera n'échappa au châtiment qu'en allant se réfugier dans le couvent de Sainte-Herménégilde, tenu par les jésuites de Séville. Là, sa passion pour son art fut plus forte que le désespoir, il reprit ses pinceaux, et son imagination exaltée par d'injustes persécu-

tions, enfanta l'admirable toile connue sous le nom du *Saint Titulaire*, dont il décora l'église du couvent. Ce chef-d'œuvre était à peine achevé à l'époque où Philippe IV, nouvellement couronné, visitait ses États (1624). En passage à Séville, le tableau du captif lui fut présenté, et il obtint le plus grand succès auprès du roi qui manda le peintre et lui fit grâce, en ajoutant qu'il était impossible d'être un criminel quand on possédait un tel génie. Comme jadis pour Moralès, ce fut la justice d'un souverain qui releva le talent et se chargea de la réparation !

Herrera plein de joie regagna son atelier ; mais les chagrins éprouvés pendant huit longues années de réclusion, avaient encore animé chez lui sa haine contre les hommes, il lui fallut des victimes, et comme tous ses élèves s'étaient retirés, ce fut à sa propre famille qu'il s'en prit. Sa femme l'avait rendu père de quatre enfants, il les persécuta tellement que sa fille, ange de douceur, ne put se dérober à la tyrannie paternelle qu'en prenant le voile, et que son fils aîné s'embarqua pour les Indes ; quant à son second fils, il mourut de consomption. Il n'y eut que le dernier dont le caractère inquiet et jaloux se rapprochait le plus de celui d'Herrera, qui put lui résister quelque temps : aimant les arts à la folie, il voulut bien endurer d'abord, les fréquentes boutades de son père, pour suivre ses savantes leçons. Mais un jour, à la suite d'une vive discussion, il rompit comme les autres et s'enfuit à Rome en emportant une partie de l'argent de la maison.

Herrera passa comme Moralès la dernière partie de son existence dans une complète solitude; mais, combien les causes de cet isolement sont différentes chez les deux maîtres. Moralès poursuivi par des envieux, courbe la tête et se retranche d'une société qui le persécute, Herrera au contraire lutte énergiquement, triomphe de ses ennemis, et pour se venger de l'humanité qu'il déteste, c'est lui qui la tyrannise et la proscrit de sa présence par son despotisme.

Livré à lui-même, sans famille et sans amis, notre artiste trouva dans l'étude toutes ses joies et toutes ses distractions; il composa plusieurs tableaux de chevalet, mit la dernière main aux quatre grandes toiles du palais archiépiscopal de Séville, et vaincu enfin par la vieillesse, il se retira en 1650, à Madrid, où il mourut six ans auprès a milieu de son triomphe.

On lui fit des funérailles dignes de lui, et son corps fut déposé en grande pompe dans la paroisse de San-Ginès.

Si nous avons exposé franchement la vie d'Herrera, sans craindre de flétrir ses défauts et de rappeler ses mauvaises actions, il ne faut pas oublier de signaler les brillantes qualités qui firent de ce mauvais homme le maître consommé de son époque. Il prit l'Ecole espagnole dans son enfance et la transforma d'un seul coup : au style minutieux et timide il ne craignit pas de substituer un style large et vigoureux : l'âpreté de son caractère exerça sur son talent une heureuse influence : ses compo-

sitions portent toutes le cachet d'une originalité grandiose, et si l'imagination de l'artiste est quelquefois dévergondée, elle reste toujours aussi féconde que brillante. Herrera sut aborder tous les genres et y réussir. Son pinceau facile se pliait à toutes les bizarreries de son inspiration. Grand fresquiste, il fit aussi des dessins à la plume, d'un fini remarquable, et toujours il sut faire obéir son talent à toutes les exigences du genre qu'il travaillait. Mais il brilla surtout dans les grandes compositions. C'est là qu'il est vraiment lui-même; ses personnages sont bien groupés, les physionomies sont vigoureusement accentuées, les contrastes saisissants, les ombres savamment combinées, tous les détails du dessin scrupuleusement rendus. Enfin, si nous voulons faire de lui un éloge mérité, nous dirons qu'il eut la gloire de se former seul, et l'honneur plus grand encore de transmettre son style aux deux plus illustres peintres de l'Espagne; à Velasquez qui fut son élève et à Murillo, élève lui-même de Velasquez, qui puisa chez son maitre différents traits personnels à Herrera.

Autrefois Séville possédait une foule de tableaux de notre artiste; mais de tout temps les étrangers en ont été fort enthousiastes, et aujourd'hui l'Espagne en est très-pauvre. M. Viardot regrette avec raison l'absence de ses toiles au musée de Madrid : nous ne saurions non plus nous expliquer cette lacune en songeant à la fécondité du peintre.

Au contraire, la galerie particulière de Louis-Philippe au Louvre, comptait un assez grand nombre

d'Herrera, qui malheureusement pour la France ont été enlevés en 1848, et vendus à Londres, en 1853, par la famille royale : nous trouvons inscrits au catalogue de cette riche collection (propriété du roi) : 1° *Le Miracle des cailles au désert;* 2° *Job sur un fumier;* 3° *La Nativité;* 4° *Jésus sur la voie douloureuse;* 5° *Une famille de Séville implorant sainte Catherine* 6° *Saint Pierre en costume pontifical;* 7° *un religieux de l'ordre de saint Augustin, martyr;* 8° *Trois têtes de vieillards;* 9° *Saint Isidore, évêque de Séville;* 10° *Saint Léandre;* 11° *Deux pauvres;* 12° *Ruines romaines dans un pays agreste;* 13° *Paysage enrichi de fabriques, des bœufs passent un gué.* La collection Standish léguée à Louis-Philippe était venue grossir ces richesses, elle comprenait sous le nom de notre peintre trois tableaux, savoir : l'*Incrédulité de saint Thomas, Un saint Pierre lisant, Un saint Paul avec son épée*, plus un certain nombre de dessins, soit au bistre, soit à la plume, soit à l'encre de chine, entre autres des têtes d'apôtres ou d'anges. *La Préparation du repas de l'Enfant Jésus* et les attributs *Des quatre évangélistes* (étude pour plafond).

Dans l'ancien catalogue de la galerie Aguado, nous signalerons sous les numéros 36, 37, 38 et 39, quatre toiles : *Le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, Saint Augustin, Saint Paul, Tête de Moïse* (grandeur demi-colossale).

Le musée Impérial du Louvre ne possède d'Herrera qu'une *Prédicationde Saint-Hilaire*, tableau dont la beauté est bien faite pour nous inspirer le regret d'avoir perdu les autres. Neuf personnages de

grandeur sont représentés dans cette remarquable composition, trois sont assis et vus en entier : c'est d'abord le Saint coiffé de sa mitre, un livre ouvert sur ses genoux ; qui explique la loi sacrée à un auditoire de moines et de prélats : à sa gauche un religieux vêtu de blanc, à sa droite un évêque : derrière, quatre personnages dont on n'aperçoit que la tête : devant, deux moines à mi-corps : celui de droite doit être particulièrement signalé pour sa physionomie farouche. Les traits de tous les autres sont vigoureux et austères. Au-dessus de la sainte assemblée plane le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, des anges l'environnent.

La peinture à fresques était tout à fait dans le goût d'Herrera, malheureusement nous ne pouvons le juger sous ce point de vue : nous savons d'après ses contemporains que sa coupole de l'église Sainte-Bonaventure et ses fresques du couvent de la Merci, étaient merveilleuses d'exécution, mais l'artiste, dans sa précipitation, ne donnait pas assez de soin à la préparation des couleurs et peignait sur des murailles encore humides ; aussi le temps les a-t-il complètement effacées.

Il est fâcheux qu'avec un pareil talent Herrera n'ait pas formé plus d'élèves, et qu'il les ait tous éloignés de lui par sa brutalité. Deux noms peuvent cependant être cités, qui lui font le plus grand honneur; Velasquez d'abord, dont le second professeur Pacheco ne put changer le style nerveux, puis Herrera (le jeune) son propre fils, qui d'un caractère encore plus intraitable que le père, copia son genre avec succès.

IV

FRANCOIS ZURBARAN.

Rabaisser les arts au niveau des richesses de ce monde et prétendre qu'ils sont, comme le reste, la propriété des élus de la fortune, c'est un blasphème. L'argent peut bien faciliter l'étude et donner les moyens de parvenir à la science ; mais il y a dans les arts quelque chose d'essentiellement divin qui ne s'acquiert pas et qui constitue ce que le vulgaire appelle lui-même *la vocation*. Qu'un homme naisse avec cette sublime vocation, quoiqu'il arrive, la célébrité l'attend, parce que forcément il obéit aux aspirations secrètes qui le dominent en l'entraînant, pour ainsi dire, malgré lui vers l'intelligence du beau idéal. Alors, quel que soit son point de départ, il marche en avant, quels que soient les obs-

tacles matériels qui entravent sa route, il les renverse et gagne le but : car il porte en soi un rayon de ce génie suprême dont l'humanité subit le prestige sans le comprendre, et ses œuvres reflètent je ne sais quoi de surnaturel qui commande tout d'abord le respect et l'admiration.

Pour mieux faire sentir la supériorité du génie sur les autres biens qu'il dispense, Dieu n'a pas voulu l'astreindre à une marche régulière et naturelle, il a cherché au contraire à le rendre imprévu, étonnant, et loin de le placer chez des hommes dont a naissance comme l'éducation semblait ouvrir l'âme à toutes les sensations délicates ou poétiques, il en a souvent gratifié des êtres appartenant à la classe, en apparence, la plus grossière et la moins favorisée de la société.

En jetant les yeux sur une biographie de Zurbaran, on est frappé de cette vérité. L'illustre maître reçut le jour dans une des plus humbles cabanes d'un modeste village; son père était un simple laboureur, et lui, il passa toute son existence au milieu d'un calme dont aucun événement ne vint rompre la monotonie. Pourtant il est parvenu jusqu'à nous plein de renommée, et ses œuvres occupent aujourd'hui une place d'honneur dans toutes les riches collections de tableaux.

C'est en présence de semblables exemples que l'opinion doit se former; le jugement s'asseoir sur des données irrécusables. Aussi allons-nous rappeler simplement des faits, dire les commencements du peintre et les succès qui couronnèrent sa carrière;

mieux que des mots, ils prouveront l'exactitude de ce que nous venons d'avancer.

Zurbaran naquit à Fuente de Cantos, petite bourgade de l'Estramadure, dans les premiers jours de novembre 1598. Son acte de baptême, retrouvé par l'auteur du *Dictionnaire des Peintres espagnols*, Cean Bermudez, porte la date du 7 de ce mois et lui donne pour parents : Louis Zurbaran et Isabelle Marquez, qui étaient de pauvres gens vivant à grand'peine du fruit de leurs travaux quotidiens. Louis Zurbaran cultivait un coin de terre, son unique ressource, et quand son fils devint assez fort pour l'aider, il lui apprit à conduire la charrue. Ainsi grandit l'enfant dans la plus complète ignorance, insouciant d'abord et heureux de son existence au grand air, quand tout à coup s'éveilla cette imagination ardente, passionnée, à laquelle il doit sa réputation. La brillante nature s'offrit à lui révêtue des charmes puissants de sa poésie ; et le cœur du jeune homme tout plein de belles rêveries s'ouvrit de lui-même à des sensations nouvelles.

Dès-lors il négligea des occupations qui lui inspiraient un dégoût insurmontable, pour contempler les sites pittoresques qui se déroulaient à ses regards, essayant de reproduire sur le sable l'image des objets dont il était frappé. Ce fut là une première manifestation de sa vocation naissante. Le père, alarmé d'abord, fit de sévères remontrances à l'enfant et tenta de le ramener à la vie positive : mais comme tous les moyens demeuraient infructueux, il prit son parti en homme de bon sens ; réunit le

peu d'argent dont il était possesseur et, l'abandonnant à son fils, il lui permit de se rendre à Séville pour y étudier la peinture. L'avenir devait payer largement les sacrifices du présent.

François Zurbaran se mit en route, ivre de joie. Dominé par l'ambition de parvenir, il commença ses études artistiques avec une ardeur passionnée. Les premiers principes lui furent enseignés, pense-t-on, par un élève du divin Moralès, mais son principal maître, celui qui eut l'honneur de le former, fut le licencié Jean de Las Roëlas. Ce gentilhomme, qui possédait une grande fortune, cultivait les arts pour eux-mêmes, et cherchait, avant tout, des disciples capables de profiter de ses savantes leçons. Aussi voulut-il s'attacher Zurbaran, dont les prodigieuses dispositions l'étonnaient, et se plut-il à lui donner les encouragements les plus affectueux. De son côté, l'élève suivit avec d'autant plus de docilité les avis de son professeur que, né coloriste, il aimait le style de Jean de Las Roëlas, imitateur distingué du Titien, dont il était allé voir les œuvres en Italie. Les riches étoffes, les tissus aux couleurs chatoyantes étaient, on le sait, l'objet d'un soin particulier pour l'École vénitienne. Zurbaran copia ce genre avec le plus grand succès; la fidèle reproduction des draperies, dans toutes leurs ondulations, commencèrent même sa réputation. Notre artiste se mit à étudier la nature avec sévérité. Pour arriver à une exactitude complète, il jetait sur le mannequin les étoffes qu'il voulait peindre et ne les dessinait qu'après en avoir lui-même façonné tous les plis.

Les premières toiles, livrées au public, lui valurent une foule de commandes; tous les moines de Séville voulaient avoir leur portrait de sa main. Bientôt Zurbaran quittait son professeur qui n'avait plus rien à lui apprendre et jouissait d'une enommée pour le moins aussi répandue que elle des Herrera et des Pacheco, ses contemporains.

Notre peintre était au commencement e sa carrière artistique quand des tableaux du Caravage furent apportés en Espagne. Si le style brillant du Titien l'avait charmé, la manière nerveuse et accentuée du Caravage le fanatisa. Il analysa tous les détails de son style et finit par reproduire avec tant de vérité les qualités éminentes de son second modèle qu'il fut appelé « le Caravage espagnol. » Tout en reconnaissant la justesse de ce surnom, il ne faudrait cependant pas l'admettre sans restriction, ce serait refuser à Zurbaran l'originalité qui le caractérise. Une de ses qualités essentiellement personnelles, c'est la gracieuseté de ses types, la douceur qu'il inspira aux physionomies de ses personnages, principalement de ses saintes. S'il eût, comme le Caravage, le talent de combiner les contrastes vigoureux d'ombres et de lumières, de prêter à son pinceau l'énergie, la rudesse nécessaires pour représenter des scènes de souffrances ou de tortures, il réussit également à rendre, de la façon la plus touchante, les langoureuses aspirations de l'âme vers l'éternité et toutes les béatitudes d'une extase religieuse.

Zurbaran entreprit, vers l'âge de vingt-trois ans,

les trois grandes compositions que lui avait commandées le marquis de Malagon pour l'autel Saint-Pierre, dans la cathédrale, et s'en tira à sa gloire. En 1625, il commença son chef-d'œuvre, la superbe toile de « saint Thomas d'Aquin » dont le fini est aussi remarquable que le plan est bien combiné et les attitudes des personnages dignes et majestueuses. Ce tableau, lors de l'invasion française en Espagne, fut envoyé à Paris où malheureusement il ne demeura pas longtemps, mais où il fit connaitre l'artiste sous le plus beau jour. Tous les sujets du tableau sont plus grands que nature : c'est d'abord saint Thomas d'Aquin entouré des quatre docteurs de l'Eglise, assis sur des nuages. Plus haut, ce sont le Seigneur et la Vierge sur leur trône de gloire; saint Paul et saint Dominique à leurs côtés ; au premier plan, à droite, Charles-Quint en prières suivi de plusieurs chevaliers ou religieux ; à gauche, l'archevêque Déza, fondateur du collége, avec toute sa suite. « Cette œuvre, nous dit Quilliet, où tout, jusqu'au plus petit détail est traité de la plus grande manière, est digne de tout éloge et place Zurbaran à côté des plus fameux peintres de l'Ecole Lombarde. »

A peine ce chef-d'œuvre était-il terminé, que le peintre dont la réputation grandissait tous les jours, fut mandé à Guadelupe où il exécuta plusieurs belles compositions, entre autres huit grands tableaux qui retracent différentes phases de la vie de saint Jérome.

De retour à Séville, il fut plus que jamais assailli de demandes : outre ses nombreux tableaux de chevalets il composa pour les églises et les couvents des toiles de premier ordre : nous signalerons avant tout le saint Laurent et le saint Antoine, du couvent des Mercenaires déchaussés, ainsi que le magnifique crucifix en grisaille du couvent saint Paul. Cette dernière production est si parfaite que, de loin, elle semble en relief et trompe assez l'œil du spectateur pour être confondue avec de la sculpture.

Après avoir séjourné plusieurs années à Séville, Zurbaran se rendit à Xerès, où il acheva, vers 1633, de décorer le maître-autel d'une chartreuse et, plus tard (1650), il vint à Madrid mandé par Philippe IV, dont il était le peintre depuis longtemps. Là, notre artiste orna le palais du Buen-Retiro de quatre toiles, représentant les travaux d'Hercule.

Le roi, enchanté de cette œuvre, ne chercha pas à cacher sa joie. Un jour que Zurbaran venait de terminer un tableau et qu'il le signait de son titre « Vous vous trompez, lui dit Philippe IV, ce n'est pas peintre du roi, mais roi des peintres qu'il faut mettre. » L'éloge venant d'un souverain, ami particulier de Velasquez, n'était pas d'un médiocre prix.

On ignore comment Zurbaran passa les derniers temps de sa vie. Tout porte à croire que ce fut dans le calme et qu'aucune aventure ne vint troubler sa retraite. Fixé à Madrid, où l'avait appelé la volonté royale, il y continua son existence toute laborieuse, y peignit plusieurs remarquables tableaux et y rendit le dernier soupir (1662).

Quand on pense à l'importance du Maître, on s'étonne de posséder si peu de documents sur l'homme privé. A l'exception de son enfance dont parle Palomino et de son mariage avec Dona Leona Jordana, que nous signale Cean Bermudez, d'après un acte retrouvé à Séville, rien absolument n'est connu de la vie intime du peintre qui, simple et modeste, serait passé sur la terre sans attirer les regards de personne, si de magnifiques conceptions ne s'étaient chargées de célébrer son nom et d'immortaliser sa mémoire.

Zurbaran, comme un des plus illustres représentants de l'art en Espagne, a beaucoup été étudié et ses compositions ont fait l'objet de commentaires ou de rapprochements aussi ingénieux que savants. Quilliet, par exemple, trouve une analogie frappante entre le style de l'Espagnol et celui de Lesueur. A l'appui de son jugement, voici ce qu'il raconte : « Un jour, je conduisis Lebrun à la Chartreuse de Xérès : il crut voir dans les neuf Chartreux qui étaient peints dans le pourtour de l'autel, autant de tableaux de Lesueur, et fut bien étonné quand j'écrivis sur ses tablettes le nom de Zurbaran. » M. Viardot signale, lui, avec non moins de raison une grande ressemblance entre Zurbaran et Léopold Robert, aussi bien dans le faire que dans les procédés matériels d'exécution : ces deux avis sont, il est inutile de le dire, autant d'éloges pour l'artiste qui nous occupe, puisque les maîtres dont il est ici question figureront toujours à la tête de l'école française.

Bien que notre peintre se soit inspiré auprès du Titien et du Caravage, il est des qualités originales qu'on ne saurait lui refuser, et qui font de lui un type vraiment national. S'il eut le talent de reproduire d'une façon saisissante les douleurs du martyre dans son « *Moine brûlé par les infidèles*, » de l'ancienne collection Aguado, ou dans sa » *Mort de saint Julien*, » du musée Louis-Philippe ; s'il réussit à rendre dans toute leur rudesse les traits accentués des moines espagnols et à retracer sur leur visage toujours encadrés par des ombres vigoureuses toutes les austérités d'une vie de pénitence, personne ne sut mieux que lui, dans ses images de saintes, unir à l'élégance des formes, à la richesse des vêtements, perfectionnés dans les moindres détails, plus de pudeur dans le maintien, plus de douceur dans la physionomie de ses créations : Les *Saintes* de Zurbaran, on l'a souvent répété, sont des grandes dames, mais des grandes dames vraiment chrétiennes, et l'originalité de leurs costumes comme de leurs attitudes a pour l'œil du spectateur un charme que ne sauraient lui offrir les types un peu monotones de l'école italienne.

De tous les peintres espagnols, ce fut Zurbaran qui eut pendant un temps le plus de réputation en France, et celui qui fut représenté dans notre patrie par le plus grand nombre de productions. Sans compter, en effet, son chef-d'œuvre « *Saint Thomas d'Aquin*, » transporté à Paris lors des victoires de l'Empire, et dont tout le monde put admirer alors la perfection ; le musée Louis-Philippe, au Louvre,

comptait quatre-vingts tableaux de ce maître en 1838, et quatre-vingt-onze en 1842, après la mort de Standish qui légua au roi sa magnifique collection.

A l'ouverture de la Galerie Espagnole (7 janvier 1838), notre artiste obtint tous les suffrages : son style brillant ou nerveux était bien fait pour frapper le public dont il captiva l'attention plus encore que Murillo et Velasquez. Parmi les toiles qui eurent le plus de vogue à cette époque, nous citerons d'abord, sous le N° 351 du catalogue, « *Un moine en méditation, tenant une tête de mort* : » œuvre tout à fait dans le style du Caravage, tant par l'énergie du pinceau que par la disposition savante des ombres et des lumières. Rien de plus saisissant que la physionomie lugubre de cet homme, dont les traits austères traduisent avec une étonnante vérité les remords et la souffrance. Tout le monde voulut voir ce tableau, qui fut, du reste, souvent reproduit par la gravure ou la lithographie.

Dans le même genre, nous trouvons de lui, sous le n° 358, un franciscain en méditation, tenant également une tête de mort, et un assez grand nombre de Chartreux, de moines de la Mercy et de Saints en prière. A côté de ces personnages graves et sévères, et comme pour leur servir d'antithèses, se voyaient une vingtaine de saintes, toutes charmantes, toutes brillantes de jeunesse et de fraîcheur. C'étaient d'abord Sainte Cécile, deux Saintes Catherine, dont l'une tenait à la main l'épée qui devait être l'instrument de son supplice ; ensuite c'étaient Sainte Justine et sainte Rufine, qui faisaient de la poterie à Séville, et que le peintre représente portant de petites cruches appelées alcarazas, puis Sainte Lucie, Sainte Inès, Sainte Ursule, et enfin,

sous le n° 390 de l'ancien catalogue, la Sainte à la flèche, que le *Magasin Pittoresque* a reproduit dans une de ses livraisons de l'année 1838 et qui donne bien l'idée du style de Zurbaran. Cette sainte, de sa main gauche, retient les plis d'une robe magnifique, et, de sa main droite, dirige une flèche qu'elle semble prête à lancer. Un riche manteau flotte sur son épaule gauche. Son visage est le plus beau du monde. Un diadême est posé sur sa tête, des perles sont enlacées dans ses cheveux. Les deux tableaux les plus compliqués de Zurbaran, au Musée Louis-Philippe retraçaient la légende de la cloche. Ils comprenaient plusieurs personnages : paysans, moines et seigneurs.

En 1848, disparurent du Louvre toutes ces richesses et la place de Zurbaran resta vacante, jusqu'à la mort du général Soult, époque à laquelle le Gouvernement acheta deux tableaux, qui placés récemment dans la grande salle du Musée impérial, ne sont pas encore encatalogués.

Le premier, d'une dimension de deux mètres quarante-cinq, sur deux mètres vingt et un, représente « les funérailles d'un évêque. » Le prélat est étendu sur un lit de parade : un religieux lui place un crucifix dans la main. Un pape, un évêque, un roi viennent rendre hommage à sa dépouille mortelle, des moines sont à genoux en prière à côté du lit.

Cette toile, assez vaste, permet de juger l'artiste dans les sujets importants, les ombres sont très-bistrées, les personnages aussi variés dans leur maintien que dans leur physionomie. Nous devons signaler d'abord l'expression douloureuse du religieux qui, placé à la tête du lit funéraire, regarde tristement le cadavre, la pieuse contemplation des

moines à genoux, enfin l'animation peinte sur les traits du religieux debout qui vient de mettre le crucifix entre les mains du prélat défunt.

Ce tableau d'un plan assez vaste, comme on peut le voir, est soigné, bien ordonné. Les groupes sont combinés avec art et le fini des formes aussi bien que des costumes, offre la preuve d'un travail savant et consciencieux de la part de son auteur.

La seconde toile de Zurbaran au Louvre, est plus compliquée encore que celle dont nous venons de parler. Voici comment elle est désignée dans l'ancien catalogue du maréchal Soult, « saint Pierre Nolasque et saint Raymond de Pegnafort » sa dimension est de deux mètres cinquante de hauteur, sur deux mètres vingt-cinq de longueur. « saint Pierre Nolasque siége au milieu du chapitre de Barcelonne présidé par saint Raymond, grand vicaire de ce chapitre et l'un des promoteurs de l'ordre de la Mercy. Ce tableau faisait partie d'une série peinte à Séville pour le couvent des Pères de la Mercy-chaussés, et qui représentait l'histoire du saint fondateur de l'ordre. » Une infinité de personnages sont groupés sur cette toile qui est aussi éclairée que l'autre est sombre, et dont les tons sont aussi brillants qu'ils sont sévères dans la première. Au milieu de l'assemblée nous avons surtout remarqué deux physionomies qui portent le cachet d'une vérité parlante. C'est d'abord celle d'un moine, à gauche du saint, qui prête divinement l'oreille, penché sur l'épaule de son voisin, ensuite c'est l'air bonasse du personnage à bésicles placé au pied d'une colonne, à droite du dais sous lequel siége le saint prélat.

Après avoir nommé les deux Zurbaran de la col-

lection du Louvre, nous devons dire quelques mots d'un petit tableau que tout le monde a pu remarquer au musée Napoléon III et qui est désigné dans le catalogue sous le numéro 596. C'est une sainte Catherine de Sienne, figure de grandeur naturelle vue jusqu'au dessous du genoux. La religieuse, appuyée sur un prie-Dieu, regarde un crucifix qui est devant elle ; sa tête est couronnée d'épines ; un livre est ouvert au pied de la croix, sur un tabouret sont d'autres livres et une tête de mort.

Sans parler de la perfection avec laquelle l'artiste a su reproduire les ondulations du voile et de la robe blanche dont la sainte est vêtue, nous ne saurions trop nous arrêter sur la charmante expression du visage et la délicatesse des mains dont les doigts fins et allongés sont les plus aristocratiques du monde. Sainte-Catherine a beaucoup pleuré, ses beaux yeux sont rougis par les larmes, sa bouche est entr'ouverte comme pour laisser échapper les soupirs qui oppressent sa poitrine. Rien de plus douloureux que cette image devant laquelle le spectateur ne peut se défendre d'une émotion toute chrétienne. Zurbaran, nous dit-on, a excellé dans les portraits de saintes : elles sont toutes belles et sympahiques, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la distinction des traits ou de la religieuse expression qui leur est imprimée : nous partageons cette incertitude devant la sainte du musée Campana, mais l'admiration que nous concevons pour l'auteur de ce chef-d'œuvre nous fait regretter qu'une nation riche comme la France en œuvres d'art, ne puisse offrir à la curiosité légitime du public que d'aussi rares échantillons du talent de notre illustre maître.

*

L'Espagne jadis possédait un nombre considérable de Zurbaran, aujourd'hui elle en est beaucoup plus pauvre, néanmoins nous constatons leur présence dans toutes les collections publiques.

Au musée de Madrid nous trouvons : 1° l'apparition de saint Pierre à saint Pierre Nolasque ; 2° le songe de saint Pierre Nolasque à qui un ange montre le chemin de Jérusalem ; 3° une sainte Casilde ; 4° un enfant Jésus endormi dont la beauté est fort goûtée par les visiteurs.

Au Musée national nous constatons une figure de moine ; à l'Académie de Madrid nous en voyons quatre, toutes très-sombres, d'un ton énergique, d'un coloris vigoureux.

Bien qu'il soit possible de juger Zurbaran sur les œuvres que nous venons de signaler, il faudrait pour le connaître tout à fait visiter les galeries particulières beaucoup plus riches encore que les musées. L'Angleterre surtout s'est montrée curieuse d'acquérir de ses toiles, et c'est à Londres qu'on en trouve le plus grand nombre.

Travaillant beaucoup pour lui-même et changeant à chaque instant de résidence, Zurbaran ne forma que fort peu d'élèves : trois peintres cependant ont fait honneur à ses leçons. D'abord Barnabé de Ayala qui commençait à imiter son maître avec succès quand celui-ci partit pour Madrid, et les deux frères Polancos, dont les ouvrages reproduisent si bien les qualités du professeur que souvent ils lui ont été attribués.

V

FRANÇOIS COLLANTES.

François Collantes, né en 1599, à Madrid, est moins connu que la plupart des artistes dont nous nous occupons. Deux raisons pourtant nous obligent à parler de lui. D'abord son talent est assez apprécié des connaisseurs pour que tous lui aient assigné la première place parmi les paysagistes espagnols, ensuite et surtout il est un des rares maîtres de la péninsule qui soient représentés au musée du Louvre. A ce dernier titre il doit nécessairement attirer toute notre attention.

Si Palomino Velasco ne fournit de détails ni sur les parents ni sur l'éducation de ce peintre, il nous apprend du moins que dès son enfance il était doué de l'inspiration qui fit de lui un artiste remarquable

et, que, *né paysagiste*, il possédait de bonne heure cette imagination dont la richesse se retrouve dans ses œuvres pittoresques.

Dans l'atelier de Vincent Carducho, où il entra fort jeune, François Collantes se fit si bien distinguer de ses camarades que tous recherchèrent ses conseils et qu'ils se disputèrent ses premiers croquis. Quant au professeur, enchanté des dispositions de son nouveau disciple, il s'appliqua particulièrement à lui donner de bons principes, et nous lui devons cette justice, qu'il exerça sur le talent de Collantes la plus heureuse influence. Frère et élève de Bartholomé Carducho qui avait étudié à Florence et à Rome, il conservait pour les écoles d'Italie une profonde admiration et s'efforçait d'en propager les sages préceptes. Aussi mit-il tous ses soins à prémunir Collantes contre toutes les exagérations bizarres contre toutes les excentricités romantiques dont les Espagnols étaient fort amateurs à cette époque; l'engageant surtout à suivre la méthode classique, il lui conseilla l'étude de l'antique, la correction du dessin, l'harmonie des couleurs, le naturel des poses, la noblesse des physionomies. Doué d'un caractère docile, François Collantes épura son goût, dompta son imagination vagabonde et prouva que la première qualité d'une œuvre d'art était l'exactitude, et que la nature portait en soi une poésie assez pure, assez variée pour que le peintre dut se borner à la reproduire sans jamais la forcer. Ses premiers tableaux, dans l'ancien goût espagnol, représentèrent des fruits, des fleurs,

des mets divers; puis il se mit à peindre des tabagies et quelques paysages d'un caractère sombre et sauvage qui firent sa réputation. Encouragé par ses heureux débuts, il résolut d'aborder un genre plus sérieux, et après de longues études, il livra « sa Méditation de saint Jérome, » remarquable composition où le maître déployait autant de science que de talent. Un rayon de soleil couchant qui éclaire le visage inspiré du saint produit l'effet le plus saisissant. Philippe IV vit le tableau et fut tellement frappé de sa beauté qu'il chargea Collantes de peindre pour le palais du Buen-Retiro « la Résurrection de la chair. » Chef-d'œuvre d'horreur où l'artiste laissa libre cours à son imagination fantastique. « Cette page de la peinture sacrée, dit M. Viardot, est si belle qu'elle doit compter à son auteur pour un livre entier. » Le prophète Ezéchiel, appuyé sur le tronçon d'une colonne au milieu des ruines de Ninive, évoque les morts qui tous à sa voix, sortent de leurs tombeaux. Une vive clarté illumine cette hideuse scène où tous les degrés de corruption du corps humain se trouvent retracés. C'est un épouvantable pêle-mêle de fantômes à la face livide, de spectres souillés d'un sang corrompu, de squelettes, de tombeaux et de linceuls qui glace d'effroi le spectateur : tout est frappant de vérité dans ce tableau : les formes anatomiques y sont d'une exactitude parfaite; la science des nus s'y constate sous tous les aspects.

Par la nature de son talent, Collantes, on le voit, n'appartient pas à l'école idéaliste, mais la variété

comme le pittoresque de ses compositions ont fait de lui une personnalité d'autant plus remarquable qu'elle est peu commune dans les annales de la peinture espagnole.

Lebrun était particulièrement amateur de ses paysages, qu'il comparait volontiers à ceux de notre Poussin. Dans son voyage en Espagne il en acheta plusieurs qui contribuèrent à répandre en France la réputation de leur auteur.

On cite de Collantes « la Chasse au sanglier » gravée en tête du volume imprimé en 1634 à Madrid sous le titre de : *Origen y dignitad de la Caza*, et un assez grand nombre de dessins à l'encre rouge d'une exécution facile. Malheureusement l'artiste n'a pas beaucoup produit, et ses œuvres sont aujourd'hui devenues très-rares. La galerie Aguado ne possédait rien de lui et la seule « Pénitence de saint Jérôme » le représentait dans l'ancienne collection de Louis-Philippe.

Au Louvre nous trouvons sous son nom « le Buisson ardent, » tableau au sujet duquel nous allons, en terminant, donner quelques détails. Depuis peu de temps seulement on en a reconnu l'authenticité. La notice du Musée impérial nous apprend que dans l'inventaire Bailly on l'avait attribué à un peintre de l'école lombarde, appelé Colliandre, que personne n'a jamais connu. Plus tard M. Huard le donna à François Coléandre, élève prétendu de Collantes, tout en avouant que ce nom est complétement ignoré en Espagne, et qu'aucune biographie ne le mentionne. Devant cette absence de ren-

seignements, nous inclinons à nous en rapporter au catalogue du Louvre, pensant avec lui que le nom de Collantes avait été estropié jusque-là.

« Le Buisson ardent » est une œuvre tout à fait dans le style du Poussin. Le Seigneur apparaît à Moïse au milieu d'une flamme qui sort d'un buisson sans le consumer : il annonce à son fidèle serviteur qu'il l'a choisi pour délivrer les Hébreux de la tyrannie des Égyptiens. Les deux personnages sont de petite dimension, le paysage est des plus variés. Le ciel chargé de nuages laisse dans l'ombre le côté droit du tableau, tandis que le cercle lumineux qui entoure le Seigneur jette de la clarté sur le côté gauche. Près de Moïse à genoux, se tiennent des moutons, un âne et un chien. Des ossements d'animaux sont à terre, un ruisseau coule au milieu de plantes dont le fini ne saurait être trop apprécié : le feuillage des arbres prouve que le peintre avait fait de la nature une étude approfondie.

Collantes, au dire des biographes, mena une existence tranquille, travailla beaucoup et sortit peu de Madrid, sa ville natale, où il mourut en 1656 âgé de cinquante-sept ans.

VI

MURILLO (ESTEBAN.)

Séville, cette voluptueuse capitale de l'indolente Andalousie, séjour enchanteur où les âmes écloses sous les feux d'un soleil brûlant s'épanouissent toutes pleines d'amour et de rêveries; ce paradis terrestre de l'imagination, où le peintre vient chercher ses féeriques effets de lumière et le poëte ses chants les plus passionnés, fut le berceau de l'artiste le plus populaire de l'Espagne, d'Esteban Murillo.

L'homme, avons-nous dit, avec sa grandeur et ses faiblesses se retrouve tout entier dans l'œuvre du maître, nous pouvons ajouter que cette œuvre emporte avec soi comme un reflet du monde extérieur et que les influences du climat se font sentir

d'une manière identique sur la vie des plantes d'une contrée et sur le génie de ses habitants.

En Flandre le ciel est brumeux, la température froide, la végétation quoique variée, peu vigoureuse : les maîtres flamands calmes et sérieux avant tout, raisonnent bien plutôt qu'ils ne sentent, préfèrent les scènes d'intérieur aux scènes de la nature, et dans leurs tableaux, admirables comme science des ombres et comme études de physionomies, ils ne s'élèvent pas à cette poésie du coloris qui fait la gloire de l'Ecole Italienne. L'imagination, pour s'exalter, a besoin de soleil et de parfums.

L'Espagne, si riche en paysages, si brillante, si coquette même parfois, a pourtant son côté sauvage, ses montagnes arides dont le caractère lugubre offre une saisissante antithèse avec le riant aspect de ses vallées embaumées. Fidèle à reproduire ces contrastes, la peinture espagnole, souvent langoureuse et mystique, se révèle tout à coup rude, farouche, bizarre; le bon goût peut bien déplorer certains écarts, mais l'opulente combinaison des teintes frappe toujours le spectateur qu'il charme et qu'il fascine.

L'Andalousie, nous l'avons déjà dit, est le pays des rêves et de la volupté, le ciel y sourit toujours et la nature y revêt les formes les plus attrayantes.

Murillo, le peintre national, a su prêter à son pinceau la richesse et l'éclat de la nature qui l'environnait ; ses tableaux, aux tons vifs et variés, éblouissent comme un rayon de soleil.

Sans doute on ne trouve pas dans le visage ar-

rondi de ses vierges cette pureté de lignes, cette nuance diaphane qui distinguent les créations de Raphaël : la chair est plus abondante, les teintes plus chaudes, plus colorées, C'est au climat de l'Andalousie et non au maître qu'il faut s'en prendre si on considère que c'est là un défaut. Pour nous, il nous semble que les sensations de l'âme ont d'abord le regard pour miroir et que Murillo, qui mieux que personne a su faire étinceler dans les physionomies de ses personnages toutes les béatitudes du mysticisme, a rempli le but principal de l'artiste. Il ne faut pour s'en convaincre que s'arrêter un instant devant ses deux immaculées conceptions du Musée Impérial. Les yeux humides de bonheur que la Vierge porte aux cieux, ne reflètent-ils pas toutes les félicités éternelles ? Quoi de plus inspiré que ce visage ? Quoi de plus vaporeux que cette chevelure qui retombe en longs flots sur les épaules de la madone ? Le peintre possédé de son sujet, en a rendu les détails avec l'exaltation d'une foi passionnée. Pour son imagination fiévreuse, la religion tout entière était contenue dans le mot amour !

Murillo, auquel nous ne saurions refuser le génie, était une de ces natures d'élite qui, obéissant à leur propre impulsion, sont plus jalouses de créer que d'imiter.

S'il se proposa des modèles, si avec son fanatisme naturel il s'enthousiasma pour les beautés des Ecoles Flamande ou Florentine, ce ne fut jamais aux dépens de son inspiration. « C'était un homme

d'instinct et non de volonté, de sentiment et non de système.... Peintre par tempérament, il travaillait comme l'oiseau chante sans effort, sans but, par plaisir; on sent dans toutes ses œuvres, un laisser-aller qui est une des formes du bonheur. » Voilà ce que disait de lui M. Beulé dans un savant article où pourtant il se proposait de juger sévèrement l'*Idole des Espagnols.* « L'inspiration, ajoutait-il, est chez lui facile, coulante, imprévue. » C'est précisément cette qualité qui fit de Murillo une physionomie si populaire, si attachante. Toujours il suivit les caprices de sa pensée; il aborda les genres les plus opposés, et sut partout plaire et captiver. Quoi de plus réaliste que le sujet du *Jeune mendiant* du Louvre : Une masure en ruine et, accroupi dans cette masure, un pauvre petit couvert de loques et occupé, nous dit le livret, à s'épouiller. A côté de lui, une cruche d'eau et un misérable panier duquel s'échappent quelques fruits. A ses pieds, des crevettes à demi-rongées. Telle est la mise en scène. Rien en apparence de plus trivial ! Cependant Murillo s'est montré vraiment artiste dans cette œuvre remarquable. Une lumière chaude et vive illumine le tableau, et la physionomie du jeune mendiant, éclairée par un rayon de soleil, respire l'insouciance en même temps que la misère ; la force et la hardiesse en même temps que l'humilité.

Que penser enfin de « la Cuisine des anges » cette vaste toile qui, placée dans la grande galerie du Louvre, attire tout d'abord les regards des visiteurs. Le sujet en est bizarre, la composition désordon-

née : Un prieur en extase contemple des anges qui préparent son dîner, à la grande stupéfaction de ses convives.

Le religieux est en l'air, dans une position ridicule, et ses cuisiniers improvisés portent de l'eau, disposent des mets et des fruits sur les plats, surveillent les fourneaux, etc. Justifier une pareille originalité de conception serait difffcile, et cependant nous aimons ce tableau si brillant de coloris, nous admirons le fini des détails, la vérité des fruits et des ustensiles divers, la bonne disposition des groupes, enfin les formes sveltes et pures des anges, leur visage expressif, leur chevelure flottante, en un mot nous sourions de l'idée, mais nous sommes charmés de l'exécution.

Ce fut le 1er janvier 1618, que naquit et fut baptisé à Séville, Bartholoméo Esteban Murillo, fils de Gaspard Esteban Murillo et de Marie Perès, bourgeois peu fortunés de Pilas. Son père, désireux de lui faire donner une bonne éducation, le plaça fort jeune chez des moines ; mais les progrès de l'enfant ne furent pas rapides : entraîné par le penchant irrésistible qui devait faire de lui un grand maître, il passait une bonne partie de son temps, rapportent ses biographes, à barbouiller de charbon les murs du couvent.

Les religieux, qui goûtaient fort peu ce genre d'occupation, soumirent plus d'une fois leur élève à de sévères corrections, mais ils ne gagnèrent rien, et le jeune Murillo fut renvoyé à ses parents et placé par eux chez Jean del Castillo son oncle. Sans avoir

un grand talent comme peintre, ce professeur avait le mérite d'enseigner une bonne méthode. Disciple de Louis Fernandez, il était imbu des principes de l'école Florentine qu'il transmettait à ses élèves. L'éclat du coloris et la variété des teintes étaient trop en rapport avec les goûts de Murillo pour ne pas le séduire tout d'abord, aussi se montra-t-il docile à suivre les leçons de son maître; mais bientôt Jean del Castillo partit pour Cadix et le disciple se vit abandonné à ses propres ressources. Son père qui n'avait pas assez de fortune pour lui ouvrir les portes d'un autre atelier, lui proposa de renoncer aux beaux-arts. Mais, comme on le juge bien, Murillo repoussa un semblable conseil, et s'armant de courage il se mit à brosser des tableaux de pacotille, qu'il vendait à vil prix aux brocanteurs faisant commerce de peintures avec l'Amérique.

Ces morceaux de serge grossièrement enluminés, étaient achetés à peine quelques piastres; cependant Murillo travailla avec tant d'assiduité, que le produit de leur vente lui suffit pour vivre et continuer ses études, sans être à charge à ses parents. Un semblable métier n'était pas fait assurément pour perfectionner le genre déjà excentrique du jeune homme et modérer son imagination vagabonde. Son pinceau acquérait une facilité prodigieuse, mais son goût ne se corrigeait pas. Lui-même, il sentait tout ce qui lui manquait pour devenir un grand peintre et cherchait des inspirations avec une fiévreuse ardeur.

Il avait vingt quatre ans, quand passa par Séville Pedro de Moya, qui venait de Londres où il avait travaillé pendant six mois dans l'atelier du célèbre Van-Dyck. La méthode flamande enthousiasma tellement notre artiste, qu'il supplia l'étranger de lui donner quelques leçons ; malheureusement Pedro de Moya ne séjourna pas longtemps à Séville, et à peine Murillo était installé dans son atelier qu'il lui annonça son départ pour Grenade et le laissa une seconde fois livré à lui-même. Alors le jeune Andalous se remit au travail avec plus d'acharnement encore, il avait une pensée dominante : voir les grands maîtres, et pour cela il lui fallait de l'argent, car les grands maîtres ne venant pas à Séville, il avait résolu d'aller les trouver. Avec le fruit de ses économies, il acheta une pièce de serge, la découpa par morceaux, puis se mit à l'œuvre avec une incroyable assiduité. Son pinceau guidé par une main rapide, jetait au hasard sur chacune de ces toiles des vierges, des saintes, des fleurs ou des marines, si bien qu'au bout de quelques mois, l'argent gagné lui suffisait pour entreprendre le voyage de Londres.

Au comble de ses vœux il allait partir, quand la mort de Van-Dyck vint renverser tous ses plans. Il semblait que la Providence, en lui refusant tout secours étranger, eût voulu consacrer l'originalité de son talent. Pour la troisième fois, au moment d'atteindre le but, il se trouvait malgré son opiniâtre persévérance arrêté dans sa marche !

Si la mort de l'illustre Flamand empêche Murillo

d'aller à Londres, du moins il peut se rendre en Italie : cette terre promise des artistes où le génie reçoit sa consécration. Tout est prêt pour le départ, quand ses parents effrayés par l'idée d'une séparation prochaine, se désolent, supplient leur fils de ne pas les abandonner et font tant, que celui-ci promet de renoncer à ses projets. Il était écrit que Murillo ne quitterait pas l'Espagne.

Madrid alors attira ses regards. Velasquez y jouissait de la plus éclatante renommée, c'était son compatriote, il n'hésita pas à l'aller trouver. Dans la crainte de nouveaux obstacles, notre peintre quitta furtivement Séville, fit rapidement la route et parvint sans encombre au terme de son voyage. Quand il arriva, il lui restait à peine quelques réaux (1643). Sa première visite fut pour Velasquez qui l'accueillit en véritable frère. Artiste en vogue, il était riche : ami particulier du roi, il avait du crédit. Il mit et sa fortune et sa protection au service de son compatriote, lui ouvrit les portes des églises et des palais royaux, le reçut dans son atelier, l'encouragea de ses conseils. Pendant deux années Murillo étudia les chefs-d'œuvres des maîtres, copia les Titien, les van-Dyck, les Rubens, reçut les leçons de Velasquez avec la docilité qu'impose le génie, et quand en 1645 il fut rappelé à Séville par son père mourant, il était devenu un grand peintre. Modeste et timide, Murillo rentra sans bruit dans sa ville natale, se renferma dans son atelier pour y travailler sans relâche, et pendant tout une année Séville ignora qu'elle possédait dans son sein une

des gloires futures de l'Espagne. En 1646, grand fut l'étonnement général quand Murillo exposa les tableaux qu'il avait peints pour le couvent de Saint-Francisco : C'était un moine en extase, la mort de Sainte-Claire et les aumônes de Saint-Diego. Un concert d'applaudissements accueillit ces brillantes compositions et leur auteur devint en un jour l'idole du public, qui négligea pour lui ses élus de la veille : Valdès-Léal et Herrera le jeune. Les admirateurs encombraient ses ateliers, ses toiles furent payées au poids de l'or. Murillo était doué d'une facilité d'exécution prodigieuse ; d'un autre côté, habitué qu'il était à jeter sur la toile toutes les capricieuses fantaisies de son imagination, il ne se préoccupait jamais beaucoup de l'idée première : aussi reçut-il favorablement toutes les commandes et les exécuta-t-il au gré de ses clients impatients. Trois années après son retour de Madrid, Murillo possédait une fortune considérable et épousait une noble dame de Pilas : Dona Beatrix de Cabrera Y Soto Mayor. L'artiste aimait sa femme éperdument, il l'entoura de luxe et de considération, se réservant l'étude et la retraite. Plus que jamais il travailla, dispersant ses œuvres dans les palais, dans les églises, les couvents et les galeries particulières. Cette fécondité du maître nous en savons quelque chose : Madrid ne possède pas moins de cinquante toiles signées de lui ; au commencement du siècle, le seul couvent des capucins à Séville en comptait dix-neuf et l'hôpital de la Caridad huit.

Cent de ses toiles à peu près, sont répandues dans

les musées d'Europe et un nombre égal se trouve aujourd'hui dans les collections particulières, dans les chapelles ou chez les chartreux. Depuis son mariage jusqu'à sa mort, arrivée le 3 avril 1682, Murillo ne quitta pas son atelier. La peinture était le mobile de son existence; quand plus tard un misérable accident fit tomber le pinceau de ses mains, l'homme réduit à l'impuissance s'éteignit avec le maître. Sans compter les œuvres capitales dont nous dirons quelques mots plus tard, Murillo dirigea les travaux de la salle capitulaire de la cathédrale, corrigea les hiéroglyphes et repeignit les tableaux exécutés par Paul de Cespèdes.

Parvenu au faîte des honneurs, il ne songea qu'à faire le bien et consacra une partie de sa fortune à fonder une académie publique de dessin dans Séville. L'envie ne s'attache qu'aux belles choses et aux grands hommes. Murillo avec sa noble pensée devait nécessairement la réveiller. Herrera le jeune se mit à la tête d'une cabale; relégué au second rang par les succès de son rival, il ne lui avait jamais pardonné son succès. Tous les moyens lui furent bons pour empêcher la nouvelle académie de prospérer, mais l'opinion publique se déclara contre lui, et Murillo eut la joie de voir les élèves lui arriver en foule : Lui-même présidait à leurs études et se reposait de ses travaux en venant leur offrir des conseils et des encouragements.

Ce fut en 1680 que notre artiste se rendit à Cadix pour y peindre le mariage de Sainte-Catherine, qui devait orner le maître-autel du couvent des

Capucins. Le voyage devait lui être funeste, Un jour que, monté sur un échafaudage, il travaillait à son tableau, une marche céda, et lui, jeté en arrière, se rompit la jambe. Les douleurs qui suivirent l'accident furent intolérables. Des complications se déclarèrent et Murillo revint à Séville découragé, sans espoir de guérison. Brisé par le mal il abandonna la peinture, et de cet instant ne fit plus que languir.

Transportant dans les pratiques de la religion les tendances amoureuses de son âme contemplative, il rêvait et adorait. C'était surtout à l'église Sainte-Croix qu'il aimait à se faire conduire. Tous les jours, prosterné devant une toile de Pierre de Champagne (une descente de croix) il passait des heures entières à prier. Quand le soir venait et que le silence se faisait dans l'église, seul devant sa chère image, il s'abîmait dans une pieuse extase : les personnages du tableau se détachant des ombres, que le crépuscule rendait plus noires encore, semblaient se mouvoir devant lui, et Murillo, perdu dans ses pensées, assistait réellement à la plus imposante scène de la Passion.

Un soir qu'il s'était oublié plus tard que de coutume, un sacristain s'approcha brutalement et lui demanda ce qu'il faisait. Alors le grand Murillo, tournant vers lui ses yeux humides lui répondit d'une voix tremblante « Je vous en supplie, permettez-moi d'attendre que ces pieux serviteurs aient descendu de sa croix notre bien-aimé Sauveur. »

A quelques jours de là s'éteignit dans les bras

de la religion *l'Idole de l'Andalousie* ce génie dont tout le monde répète aujourd'hui le nom avec enthousiasme.

Cet homme, qui n'avait gardé pour lui que le travail et l'abnégation, et qui dans sa modestie avait même refusé le titre de peintre du roi que lui avait offert Charles II, fut royalement conduit à l'église Sainte-Croix sa dernière demeure. Selon ses désirs suprêmes, il fut enterré sous le tableau de Pierre de Champagne. Deux marquis et quatre chevaliers de différents ordres portèrent jusque-la son cercueil.

Les honneurs qu'il avait fuis pour lui-même avaient accablé sa famille. Sa sœur fut mariée à un ministre des affaires étrangères, Don Joseph de Vettia, et ses fils obtinrent des canonicats et des bénéfices.

Avant de quitter Murillo pour nous occuper de ses œuvres, il est une observation que nous ne saurions omettre, observation qui, du reste, peut se répéter au sujet de Raphaël. Nous avons le portrait de ces deux grands maîtres dans leur jeunesse. Celui de Raphaël est au Louvre où tout le monde a pu le voir; quant à celui de Murillo, enlevé en 1848, M. le baron Taylor en a conservé une copie fidèle sur laquelle il est facile d'analyser la physionomie du peintre. Ne semble-t-il pas à l'inspection de ces deux types, d'un caractère si différent, que les artistes aient, involontairement, reproduit dans leurs pieuses créations les traits de leur propre visage. Les vierges de Raphaël n'ont-

elles pas l'ovale pur, le nez délicat, la lèvre fine, la peau diaphane, l'œil doux et limpide. Les vierges de Murillo, au contraire, ne présentent-elles pas comme l'Andalou lui-même, une figure pleine et colorée, des traits expressifs mais peu réguliers, un front large, des yeux ardents et tout illuminés d'une extase passionnée.

Quelle conclusion directe tirer de cette singulière coïncidence? Vouloir l'expliquer serait peut-être tomber dans des subtilités fâcheuses, aussi nous contentons-nous d'enregistrer un fait, sans commentaires, à titre de simple remarque.

Dix tableaux forment au musée impérial la part de notre artiste. Le plus fameux est sans contredit l'Immaculée-Conception achetée par le Gouvernement aux héritiers du maréchal Soult (1852). Le prix en a été fabuleux : 615,300 francs, mais en présence du chef-d'œuvre comment s'occuper d'une somme d'argent, si exorbitante qu'elle paraisse. A côté de ce tableau et de la même provenance nous plaçons « La naissance de la Vierge, » toile bien inférieure, si l'on examine la suavité de l'expression religieuse, mais au moins égale sous le rapport de l'opulence des tons. Les groupes dans cette dernière composition sont savants, la pose des personnages naturelle, les chairs colorées, les vêtements d'une nuance éclatante. Tout y est chaud et vigoureux. Les deux petits anges qui préparent le berceau du nouveau-né, sont frais, roses, charmants, tels enfin que Murillo sait les imaginer. Le prix de *La naissance de la Vierge* a été de 95,000 fr.

Parmi les anciennes richesses du Louvre nommons la *Vierge et l'Enfant Jésus* puis la *Sainte-Famille*, toiles importantes de la collection Louis XVI, et deux toutes petites créations recommandables, sinon par leur fini, du moins à cause de la facilité de pinceau qui les caractérise : « *Jésus sur la montagne des Oliviers* et le *Christ à la colonne et Saint-Pierre.* »

Au musée Campana, se voyaient dernièrement une ébauche provenant de l'ancienne collection Pacheco, *le Repos en Egypte*, et une toile représentant deux anges de grandeur naturelle. Ces tableaux qui viennent d'être retirés, sont destinés au Musée impérial et augmenteront d'autant les œuvres de Murillo au Louvre.

Nous sommes heureux de penser qu'un des plus illustres maîtres de l'Ecole espagnole, *le prodige de l'Andalousie*, se trouve représenté au Musée impérial par douze toiles, au nombre desquelles nous nous enorgueillissons de compter la belle *Immaculée Conception*, du maréchal Soult, et le *Jeune Mendiant*; deux merveilles dans des genres différents. Mais comment ne pas regretter l'absence de tant d'autres qui ont fait l'admiration générale en France et que sitôt nous avons perdues. La galerie Louis-Philippe a compté jusqu'à trente-sept peintures et vingt-deux dessins de Murillo. En 1848, tout a disparu. Qui ne regretterait pas encore la toile splendide de *Sainte-Elisabeth de Hongrie soignant les malades*? Les victoires de Napoléon nous l'avaient donnée ; les Espagnols nous l'ont reprise en 1815, c'était justice. Aujourd'hui elle fait le plus bel or-

nement de l'Académie de Madrid. Rien de saisissant comme l'antithèse que l'artiste a si bien rendue. D'un côté, la misère sous l'aspect le plus hideux, de l'autre la fortune avec toutes ses joies. Un palais entier se déroule aux yeux émerveillés du spectateur. A droite, ce sont les salles du festin où siégent de nobles convives. Cette partie du tableau est resplendissante de lumière et la perspective la mieux gardée laisse distinguer dans le fond la façade de l'édifice. A gauche, c'est un vestibule du palais : sombre, sévère, où la royale sainte vient consoler les pauvres et donner aux malades les soins les plus repoussants. Deux dames de sa cour l'accompagnent. Un teigneux demi-nu est penché sur un bassin, sainte Elisabeth lui lave la tête tandis qu'une suivante lui verse de l'eau. Assise et semblant implorer le secours de la charité, c'est une vieille femme qui tourne vers la sainte un regard suppliant. Sur le premier plan un vieillard le front entouré de linges panse ses plaies ; dans le fond un pauvre malade se retire plié sur des béquilles, et un jeune enfant à la physionomie grimaçante se gratte à la fois la tête et la poitrine dévorés par un mal infect. Tout le monde proclame cette toile le chef-d'œuvre de Murillo. Le style en est élevé, la combinaison savante, le coloris opulent et les types, de genres si disparates, également vrais et bien accentués. Souvent la gravure a reproduit cette belle création, mais qu'est-ce qu'une copie, si exacte qu'elle soit, en comparaison de l'original ?

L'académie de Madrid possède aujourd'hui la

Sainte Elisabeth de Hongrie. Ne quittons pas sa galerie sans avoir nommé quelques-uns des Murillo qui y sont réunis. D'abord, nous trouvons une *Résurrection* aux teintes lumineuses, puis les deux vastes pendants connus sous le nom d'hémicycles, à cause de leur forme cintrée, qui demeurèrent quelques temps à Paris durant l'Empire.

Murillo les peignit en 1665, pour l'église de Santa Maria la Blanca, à Séville. Ils représentent la légende de la fondation de l'Eglise Sainte Marie Majeure à Rome. Dans le premier, la Vierge debout, l'enfant Jésus dans ses bras, apparaît au patricien Jean et à sa femme endormis tout habillés, et leur montre la place où doit s'élever le nouveau temple. Dans le second le couple réveillé raconte sa vision au Pape Liberio qui l'écoute, assis, tandis qu'à droite, une procession va dans le lointain reconnaître la place désignée par la main du Christ.

Au musée national de Madrid, Murillo est représenté par *l'Extase de saint François* et le *saint Ferdinand*, deux toiles dignes de lui, la première surtout. Mais pour bien connaître ce divin peintre du Ciel, comme le nommaient ses contemporains, il faut l'étudier au musée royal ou quarante-cinq tableaux nous parlent de sa gloire. Tout le monde a entendu citer la magnifique série qui retrace les aventures de l'Enfant prodigue. Elle n'est pas complète à Madrid. Strafford-House offre une de ces charmantes conceptions à la curiosité des voyageurs, et M. de Salamanca a partagé les autres avec le musée royal, mais ce qu'il en reste à Madrid suffit pour donner

la preuve du talent de notre peintre dans les réductions. Les figures sont fines, le coloris enchanteur, les proportions bien gardées; les personnages ne sont pas écrasés comme on pourrait le craindre dans un cadre exigu, ils respirent à pleins poumons l'air qui leur arrive librement. Tout y a sa place, et la lumière n'est pas gênée par une nature lourdement massée. Nous ne parlerons pas de tous les tableaux de Murillo au musée royal, l'analyse serait trop longue, contentons-nous de nommer les principaux : *Sainte Anne enseignant à lire à la Vierge*,—*la Sainte Famille au petit chien*, — *l'Adoration des bergers*, — *Jésus au Mouton* — *Jésus et saint Jean*, — *le Christ en Croix sur le Calvaire* — *Le martyre de saint André*, et les *extases de saint Bernard*, *de saint Augustin*, *de saint François d'Assise* et de *saint Ildefonce.*

Maintenant, que le lecteur nous permette de retourner à Séville, patrie du grand maître, où se trouvent encore tant de ses chefs-d'œuvres. Tels que *saint Thomas de Villeneuve* distribuant ses aumônes, *Moïse frappant le rocher*, *la multiplication des pains dans le désert*, *Saint Félix de Cantalicio*, *l'Extase de saint Antoine de Padoue*, une conception si brillante, qu'elle a mérité le nom de « *la Perla de las Concepcionnes* » et la *Madone de la Serviette*, dont M. le baron Taylor possède une copie et qui fut composée dans les circonstances suivantes. Murillo dînant un jour chez les capucins de Séville, chacun le priait d'ébaucher un sujet. L'illustre peintre prit alors ses pinceaux et dépliant sa serviette, il y traça sur l'heure une adorable madone qui fut achevée

séance tenante, et dont la beauté étonne encore aujourd'hui les visiteurs. Où chercher un exemple aussi surprenant de fécondité, de conception et de rapidité d'exécution.

Murillo, dont le génie semble formé d'un rayon de ce soleil vivifiant qui illumine les riantes campagnes de son pays, était peu fait pour représenter les douleurs du martyre, ou les souffrances du cloître. Saint André crucifié sous les murs de Patras en est la preuve. Cette création est pourtant une des plus ravissantes de notre peintre, les Espagnols l'ont si bien compris, qu'ils l'ont placée dans le salon d'Isabelle, c'est-à-dire parmi les fleurs de toutes les écoles; cependant le vrai but est écarté pour laisser le champ libre à la poésie. Le saint, pense M. Beulé, paraît s'étendre sur un lit de roses; les bourreaux ont l'air bienveillant, la foule conserve une physionomie tranquille; la nature n'offre rien que d'aimable, l'atmosphère, rien que d'enivrant. « Il y a beaucoup de sous-entendus, parce que l'artiste a eu recours à ces vapeurs, qu'elles soient poussière ou rosée, qui enveloppent les contours et font entrevoir comme en rêve la scène qu'il a représentée. Ce vague poétique laisse plus de champ à l'imagination, tout en flattant les regards par des tons doux et célestes. »

Les saints en extases paraissent des bienheureux transportés dans le ciel, leurs yeux sont illuminés par une félicité divine, leur physionomie est paisible. Jamais de pécheurs repentants, jamais de visages amaigris par les remords, jamais de mem-

bres décharnés, de joues creuses et livides. Toujours la joie et le bonheur, et partout, même dans la cellule des religieux, le soleil et le printemps. La *Vierge aux douleurs*, une épée fixée dans la poitrine, ne souffre pas ; ses yeux contemplent amoureusement le ciel tandis que deux anges à ses pieds semblent jouer avec une couronne. La *sainte Rose de Lima* le front ceint d'épines ne gémit pas, son regard n'est pas humecté de larmes, elle est heureuse ! Ce n'est pas une tête de mort qu'elle tient à la main ; mais un bouquet sur lequel est posé, semblable au papillon, un adorable enfant Jésus aux fraîches couleurs qui tend vers la sainte ses jolis petits bras.

Et *Saint François d'Assise* qu'offre-t-il à Marie qui vient lui rendre visite avec son divin enfant? Des roses nées par enchantement sous les coups de discipline qu'il s'est infligés.

Murillo aimait à peindre des mendiants couverts de guenilles. La galerie Aguado en possédait trois : *Des enfants revenant du marché; — l'Enfant aux poissons; — Jeune enfant tenant une tourte aux fruits.* Malgré le réalisme du sujet, il a su être poétique, presque idéaliste. La vie est peinte sur les traits de ses mendiants, le soleil illumine la scène, et ses rayons, qui pénètrent jusque dans les coins de la masure, répandent sur toute la toile une chaleur qui réchauffe même les spectateurs.

Les Espagnols ont prêté trois genres à notre peintre : le froid, le chaud et le vaporeux (frio, calido y vaporoso), et M. Viardot expliquant ces diverses désignations nous dit que les mendiants

étaient peints dans le genre froid, les saints en extase, dans le genre chaud, les annonciations et les immaculées conceptions, dans le genre vaporeux. « Je crains que cette classification, écrit M. Beulé, ne porte sur la variété des sujets et sur l'inégalité d'exécution; c'est-à-dire sur des accidents et non sur les intentions de l'artiste et des théories nettement expliquées. » Nous rangeant à l'avis du savant critique, nous pensons avec lui que les différences ne sont pas assez tranchées entre ces trois manières pour que la classification des Espagnols soit admissible. Mais si on veut absolument assigner trois catégories aux œuvres de Murillo comme à celles de Raphaël, nous pouvons dire que sa première manière, qui rappelle un peu l'école florentine, correspond à l'époque où il étudiait sous la direction de Jean del Castillo; que la seconde, qui rappelle l'école flamande, remonte au temps de son enthousiasme pour Van-Dyck; et qu'enfin sa troisième manière répond à l'époque où, parvenu à son apogée, il s'abandonnait hardiment à ses propres inspirations.

L'amour de Murillo pour son art lui faisait rechercher des disciples, aussi en eut-il beaucoup et s'appliqua-t-il à leur donner le goût de la peinture en les encourageant de ses avis, et quelquefois même en les aidant de sa fortune personnelle. La liste de ses nombreux élèves serait trop longue pour être transcrite ici, bornons-nous à nommer les principaux: c'est d'abord Pierre Nunes de Villavi-

cencio, chevalier de Saint-Jean, qui fut un de ses meilleurs imitateurs, de plus son ami intime et qui reçut à ce titre son dernier soupir; ensuite ce son Antolinez, Tobar, et Menesès-Osorio.

VII

JUAN DE JOANÈS.

Dans notre premier plan, nous nous étions proposé d'écarter tous les peintres qu'aucune œuvre ne représentait en France, pour nous occuper spécialement de ceux dont le lecteur était à même d'étudier les productions au Musée Impérial, pensant qu'un intérêt naturel et direct se rattachait à ces derniers. Mais, on ne le sait malheureusement que trop, la collection du Louvre, si riche en tableaux flamands ou italiens, ne possède presque rien de l'Ecole espagnole, et le public ne connaissant qu'une très-minime partie des trésors qu'elle renferme, se montre tout disposé à méconnaître son importance réelle. Aussi, avons-nous pensé, pour cette fois, à nous écarter de notre programme en parlant d'un

artiste digne à tous égards du respect et de la vénération générale, de Juan de Joanès; peu connu en Europe, il est, au contraire, l'objet d'un véritable culte chez les Espagnols qui le nomment le chef de la peinture hispano-italienne et le réformateur de leur Ecole.

Comme peintre, Juan de Joanès eut une valeur incontestable, puisque ses tableaux dans le style romain peuvent soutenir même aujourd'hui la comparaison avec les toiles du divin Raphaël qu'il imita. Comme professeur, il eut un mérite plus grand encore, puisque prenant l'art dans son enfance, il le modifia, le corrigea, enfin le soumit aux règles du bon goût, et prépara son avenir.

Certes, il ne faut pas s'attendre à trouver chez lui la fougue qui distingua plus tard l'impétueux Herrera ou la poésie du tendre Murillo. Simple et paisible, son imagination ne se manifesta jamais aux dépens de la raison; mais chrétien fervent, il sut trouver la pureté des types religieux; austère dans ses mœurs, il transporta dans l'étude la rigidité de son caractère. En un mot, ce n'est pas une personnalité bien tranchée, mais dessinateur sévère, peintre gracieux, il possédait les qualités nécessaires, à cette époque de bizarreries ridicules et d'incroyables excentricités, pour guider ses compatriotes dans leurs recherches et leur inspirer l'amour du beau.

L'incertitude enveloppe la naissance et les premières années de Juan de Joanès. Ses biographes, d'après des renseignements plus ou moins douteux, lui assignent pour patrie Fuente de la Higuera, bour-

gade du royaume de Valence, et se fondant sur son acte de décès, daté du mois de décembre 1579, qui lui donne cinquante-six ans, ils le font naître en 1523. Macip est son véritable nom de famille. Quant au pseudonyme de Joanès, d'après un document contemporain, il lui aurait été donné en Italie, selon la mode générale qui consistait à latiniser les prénoms.

Des religieux furent chargés de l'éducation de notre héros, que ses parents destinaient à l'état ecclésiastique, et si, plus tard, les goûts de l'enfant le portèrent vers l'étude des beaux-arts, nous pouvons dire que les habitudes monacales, contractées au couvent, suivirent l'homme durant toute sa carrière. Dans la vie ordinaire, il transporta les pratiques rigoureuses du cloître, s'imposant le jeûne, les macérations, priant sans cesse, et faisant pénitence en véritable moine. Ce fut à Valence qu'il reçut les premières leçons de peinture : on ignore le nom de son professeur, pourtant tout porte à croire que c'était un homme obscur et sans talent. Toutefois, comme Joanès était né avec de grandes dispositions, il réussit à faire des progrès rapides, et la réputation qu'il s'acquit par lui-même prouve sa propre valeur. Une de ses premières œuvres : un *Ecce Homo*, emporta les suffrages de tout le monde : les couvents lui en demandèrent des copies et le peintre, pour satisfaire aux nombreuses demandes, dut répéter son tableau trente-deux fois. A quelque temps de là, désireux de s'instruire auprès des maîtres de l'art et de connaître leur sage méthode, notre artiste par-

tait pour Rome, où il étudiait sous un des disciples de Raphaël peut-être sous Jules Romain, Polydore de Caravage ou Perino del Vega.

Quand il revint d'Italie, son style était épuré, régénéré ; il connaissait les chefs-d'œuvre de ce pays des merveilles dont le nom seul enthousiasmait les admirateurs de l'art ; il les avait analysés, s'était inspiré auprès d'eux, enfin il avait si bien réussi à les imiter qu'on lui décernait le titre mérité de Raphaël espagnol. Le prestige qui l'entourait lui permit de faire un riche mariage : il épousa Géromina Comès, proche parente du célèbre compositeur Comès, maître de chapelle de la cathédrale de Valence, et la fortune de sa femme jointe à l'argent que lui valaient ses travaux le mit dans une brillante position. Alors il ouvrit une école à toutes les célébrités de Valence, et lui-même y vint enseigner les préceptes dont il s'était si bien pénétré. L'influence de ses leçons en Espagne fut énorme. On l'écouta religieusement, on comprit enfin le véritable but de la peinture et le goût national se transforma peu à peu.

Cependant le voyage de Joanès à Rome avait encore augmenté son mysticisme. Non-seulement il s'était interdit toute composition profane, mais encore il ne commençait jamais un tableau sans s'être préparé au travail par la prière et la communion. L'image du Christ ne s'offrait-elle pas à son imagination, il se pensait coupable, courait au confessionnal, s'infligeait la discipline et continuait ses macérations jusqu'à ce que l'inspiration lui fût venue. Alors seulement il croyait s'être réconcilié avec

Dieu qui daignait lui faire entrevoir son visage sacré.

Un jour le jésuite Martin Alberro son confesseur vint le trouver : la Vierge vêtue d'une robe blanche, un manteau bleu jeté sur ses épaules et un croissant de lune sous les pieds lui était apparue en songe et lui avait ordonné de la représenter sous les traits où elle s'était offerte à ses regards. « Je n'ai pas votre talent, avait dit le religieux à Joanès, mais vous qui êtes une de nos gloires voulez-vous accomplir la volonté de notre sainte mère ? » Le peintre se déclara d'abord indigne d'une pareille mission, puis comme son confesseur rassurait sa conscience timorée : « Je le veux bien, répondit-il, mais laissez-moi du moins gagner la protection du ciel. » Alors il jeûna durant plusieurs jours, communia, s'infligea des pénitences publiques et, ainsi préparé, consentit à se mettre à l'œuvre. Son imagination toute pleine de pieuses pensées se manifesta dans un chef-d'œuvre : « l'Immaculée-Conception. » Ce fut à qui donnerait plus d'éloges à l'artiste. Les couvents de Valence voulaient tous posséder des copies de l'original, qui servit bien des fois de type aux madones espagnoles. Quand, un siècle plus tard, on retrouve chez Murillo les vierges habillées et drapées à la façon de Joanès, on se demande si là encore ne se révèle pas la vision du père Alberro.

Notre artiste, avec son talent, aurait obtenu certainement la faveur des rois et des grands seigneurs s'il n'eût pas mené une existence presque monacale et s'il ne se fût pas toujours refusé à leur être re-

commandé ; mais, adonné aux pratiques de la religion, ses relations les plus chères étaient celles qui le liaient aux membres du clergé. Elles ne lui furent pas du reste inutiles. L'archevêque de Valence, Garcias, canonisé plus tard sous le nom de saint Thomas-de-Villeneuve, le protégea de tout son crédit et lui fit exécuter une série de tableaux retraçant l'histoire de la Vierge qui furent envoyés en Flandre pour y servir de modèle à des tapisseries. Le maître jouissait de l'amitié du saint prélat depuis longtemps quand la mort lui ravit son protecteur (1555). Notre peintre était dans sa trente-troisième année.

Parmi les œuvres importantes de Juan de Joanès figurent un *Saint François-de-Paule* qu'il exécuta pour le couvent de Saint-Sébastien situé dans un faubourg de Valence ; un *Christ* destiné à la chapelle Saint-Pierre, enfin une nativité et deux tableaux de forme ronde représentant le *Martyre de sainte Agnès* dont fut décorée la chapelle de Villanueva. La réussite qui couronna chacune de ses créations aurait dû encourager l'artiste et lui donner confiance en son propre mérite, mais d'un naturel craintif il redoutait les nouvelles commandes et ne les acceptait qu'en tremblant.

Ses amis furent obligés d'avoir recours aux plus instantes prières pour l'engager à entreprendre la décoration du maître-autel de l'église de Bocairente, encore voulut-il s'adjoindre son fils et plusieurs autres élèves : l'ébauche promettait merveille, mais le maître ne devait pas la terminer. Au mois de décem-

bre 1579 Juan de Joanès était atteint d'un mal subit qui fit de si rapides progrès, qu'après trois jours de souffrances horribles il rendit le dernier soupir (21 décembre 1579), laissant également inachevée une *Cène* qu'il avait commencée dans le réfectoire du couvent de Saint-Dominique. En 1581 le corps du défunt fut d'après une clause de son testament transporté à l'église Santa-Crux de Valence. Inutile de dire que des regrets universels accompagnèrent à la tombe cet homme dont la bonté et le dévouement ne n'étaient jamais démentis.

D'après Quilliet les principales productions de Juan de Joanès se trouveraient à Ségorbe, à Val de Cristo, à Fuente-de-la-Higuera, à Castello-de-la-Plana, à Bocairente, à Valence et à Madrid.

Le Musée du Louvre en est complètement dépourvu depuis quatorze ans, autrefois il possédait six toiles de lui : 1° *Dieu le père et le Christ.* 2° *La Résurrection :* deux anges soutiennent le Christ. 3° *La Madeleine et la Religion.* 4° *Saint Jérôme et saint François.* 5° *Le Christ en méditation devant les instruments de son supplice.* 6° *Une tête de moine.*

Quatre Joanès figuraient en 1841 à la vente Aguado : *Jésus apparaissant à sainte Thérèse*; *Un ange faisant de la musique; Saint Jean l'évangéliste; la Cène*; et deux à la vente du maréchal Soult : *le Christ tenant la croix;* un *Ecce Homo.*

Les collections publiques d'Europe, moins favorisées, n'offrent guère de créations du maître qui nous occupe. Cependant nous en trouvons deux au musée de Saint-Pétersbourg : une *sainte Anne* et un

saint Dominique. Les galeries particulières de Londres sont à elles seules beaucoup plus riches. Le cabinet de M. Hoskins, sans parler des autres, compte quatre originaux: *Sainte Lucie, Sainte Barbe, Sainte Catherine*, et *Saint Pierre* avec *saint Paul*, qui tous, et surtout le dernier, sont dignes du pinceau de Joanès.

Malgré leur mérite, ces rares échantillons dispersés un peu partout ne sauraient nous apprendre à juger leur auteur. Les dix-huit tableaux de lui que possède le musée de Madrid, sont autrement remarquables, et c'est là qu'il faut l'aller chercher.

Nous y admirons un *portement de croix* d'une exécution délicieuse; un *Couronnement de la sainte Vierge*, œuvre capitale bien que très-petite, ou les personnages, d'une proportion très-réduite, sont d'un fini parfait; un *Ecce Homo* d'une expression angélique; une *visitation de sainte Elisabeth;* un *martyre de sainte Agnès*, et surtout une *Cène* et une série de six tableaux représentant la *Vie de saint Etienne*, qui ont été lithographiés en 1826 par Pablo Guglielmi, dans la Coleccion litografica de cuadros del rey de Espana. La *Cène,* de l'avis de tous les visiteurs, ne peut être comparée qu'à Raphaël ou à Léonard de Vinci. La physionomie douce du Christ offre un contraste délicieux avec les types mâles et accentués des assistants, qui tous dans une attitude différente manifestent leur admiration. A gauche, un apôtre à genoux, les mains jointes, adore la sainte hostie que le Christ tient levée, tandis qu'à droite un autre apôtre, à demi retourné sur son

siége auquel il semble se cramponner, contemple le Sauveur avec une expression de respect mêlée de terreur. Il est impossible de rendre avec plus de vérité cette imposante cérémonie.

Les six tableaux de la *Vie de saint Etienne* sont d'un style aussi élevé. Les deux plus célèbres : « Saint Etienne au milieu des docteurs » et « Saint Etienne au sépulcre, » ont tant de valeur, nous dit M. Th. Delamarre, que Raphaël aurait eu gloire à les signer. Ils sont admirables à la fois au point de vue de la pensée, du dessin, de l'expression et du modèle. Dans le premier, saint Etienne debout, le regard inspiré, montre du doigt aux docteurs le Christ entouré de ses anges, tandis que dans l'assemblée les uns se bouchent les oreilles pour ne pas entendre et les autres se précipitent sur lui le poing levé. Dans le second, au contraire, le saint est déposé au tombeau avec les soins les plus touchants; l'assemblée est morne, affligée, on pleure, on invoque le ciel en faveur du défunt. Dans le premier tableau, c'est la vie avec sa fougue; dans le second, c'est la mort avec son recueillement silencieux.

Joanès, mieux que tous les peintres étrangers, imitateurs de Raphaël, a su reproduire dans son faire la pureté de la forme et la grâce du coloris qui caractérisent l'école romaine. « C'est au point, nous dit M. Viardot, qu'en face de ses bons ouvrages, il est permis d'hésiter quelquefois et de ne pas savoir à qui du maître ou de l'élève on les doit attribuer. » Les Espagnols, eux, allant plus loin dans leur enthousiasme, n'ont pas craint de donner sou-

vent la palme à leur compatriote. Tout en rejetant une exagération indiscutable, il nous semble exact de reconnaître qu'il est impossible d'être plus consciencieux que Joanès dans les détails du dessin, plus vrai dans l'expression des physionomies; ses chevelures et ses barbes sont minutieusement rendues, quant aux types essentiellement religieux de ses divins personnages, c'étaient son imagination sévère et sa foi rigide qui lui en découvraient le secret.

Si Juan de Joanès, après sa mort, fut en grande réputation, il n'éprouva de la part de ses contemporains que l'indifférence et l'oubli. Au-delà de Valence, on ne le connaissait même pas de nom; ce qui le prouve, c'est que Charles-Quint, et plus tard Philippe II, protecteurs des talents même médiocres, n'ont jamais rien fait pour lui. La cause de cette injustice, il faut la chercher d'abord dans le caractère du peintre et dans son peu de goût pour les honneurs. Les hommes subissent le mérite qui s'impose, mais ne le proclament jamais les premiers; ennemis qu'ils sont de toute supériorité. Or, Joanès était loin d'imposer sa valeur personnelle. Quand il sortait de son atelier, c'était pour se rendre dans une église, ou s'infliger de rigoureuses pénitences, jamais pour chercher des admirateurs. Au contraire, il fuyait les éloges, et si par hasard un ami le complimentait sur un de ses tableaux : « Oui, répondait-il, l'œuvre est réussie, j'en conviens, mais la gloire en revient au Christ qui a conduit ma main. C'est à force de macérations que j'ai obtenu son concours ! »

Doux et patient dans ses relations intimes, notre artiste se fit chérir de ses élèves qui mirent tous leurs soins à profiter de ses leçons. Juan Vincente, son fils, parvint quelquefois à l'imiter ainsi que ses deux filles Dorotea et Margarita; mais le disciple qui lui fit le plus grand honneur fut le Père Fray Nicolas-Borras. Ordonné moine au couvent de San Geronimo de Gaudia, il peignit une infinité de tableaux religieux pour la communauté, qui le récompensa par un don perpétuel de cinquante messes par an.

VIII

RIBERA, JOSEPH (DIT L'ESPAGNOLET).

Un matin que Valence s'épanouissait aux premiers rayons d'un soleil étincelant, seul et délaissé dans le fond d'une pauvre église en ruine, un jeune homme à peine sorti de l'enfance s'abandonnait au désespoir. De misérables haillons laissaient demi-nus ses membres frêles et débiles; ses traits étaient contractés par la souffrance. « Mourir déjà, s'écriait-il, quand l'avenir s'ouvrait à moi plein d'espérances! Ils me disaient que j'étais né pour les arts, que je serais un jour un grand peintre et cependant faute d'un peu d'argent ils m'ont refusé leurs conseils; ils m'ont fermé les portes de leur atelier. Et depuis

trois jours j'ai parcouru Valence où pas un ami ne s'est inquiété de mes douleurs; j'ai faim, je souffre! » Et par un effort suprême il avait tenté de se relever, de se traîner jusque dans la rue pour y implorer le secours des passants, mais vaincu par le mal il était retombé anéanti sur les dalles qui lui servaient de couche; alors il avait instinctivement saisi ses crayons pour tracer encore quelques traits, mais ses crayons lui étaient échappés et lui, en face de son impuissance, pleurait à chaudes larmes: C'en était fait, il allait périr; mais la Providence voulut bien enfin prendre pitié de lui.

Une jeune fille qui venait prier dans l'église entendit des sanglots, courut à l'infortuné et lui prodigua les soins les plus touchants, puis quand il eut repris un peu de forces: « Voulez-vous me suivre, lui dit-elle; je suis pauvre, mais vous partagerez mes faibles ressources et Dieu nous protégera. » Plein de reconnaissance, l'enfant se releva. Désormais il n'était plus seul: son âme s'abandonna tout entière au nouveau sentiment qui germait en elle, et le courage lui revint! Il apprit à sa libératrice qu'il se nommait Joseph de Ribera et qu'il était né à Xativa, petite ville située à peu de distance de Valence, le 12 janvier 1588. « Mes parents, ajouta-t-il, m'envoyèrent de bonne heure ici pour faire mes études, mais j'eus l'imprudence d'accompagner un de mes camarades dans l'atelier de Ribalta: de ce jour je n'eus plus qu'un désir: devenir peintre. Mon père, auquel je fis part de cette vocation, s'opposa énergiquement à ce que je la suivisse et comme

toutes mes prières restaient sans résultat, je pris la résolution de vendre quelques effets et d'entrer malgré lui chez le savant professeur. Ma passion pour les arts parlait plus haut que le devoir! Depuis j'ai été cruellement puni; mes ressources se sont vite épuisées: alors, ne pouvant plus payer les leçons que je recevais il me fallut partir; sans asile et sans pain, j'errai durant trois jours à l'aventure, puis les forces m'abandonnèrent tout-à-fait... ce matin, épuisé, j'allais succomber à de longues privations, quand le ciel vous envoya près de moi. »

Peu d'instants après la triste scène que nous venons d'esquisser, Ribera était installé près de sa libératrice à laquelle il vouait toute son affection. Dès lors il travailla sans relâche, car le produit de son pinceau devait payer sa dette de reconnaissance, et le dégoût fit place à la plus entière confiance.

Ne sommes-nous pas toujours assez forts quand nous sentons près de nous un cœur ami qui nous accompagne et nous protége? Alors plus de défaillance, plus d'égoïsme. Dans l'adversité, nous sommes courageux parce que nous craignons de faire souffrir qui nous aime. Dans le succès, nous sommes modestes et simples, parce que nous reportons la victoire sur qui nous a dirigés dans nos efforts et soutenus dans le combat!

La fortune n'avait pas encore souri au jeune artiste, mais près de sa sœur il l'attendait tranquillement, et les commandes dont on voulait bien le charger suffisaient à les faire vivre tous les deux. D'ailleurs un attachement mutuel avait ouvert de-

vant eux un horizon nouveau, ils ne doutaient plus de l'avenir ! Mais le destin, qui s'acharnait à poursuivre Ribera, n'avait suspendu ses persécutions que pour mieux lui faire sentir de nouvelles infortunes. Il vint le chercher au milieu de son bonheur et briser toutes ses illusions. Cette belle compagne dont le peintre a consacré les traits chéris dans son immortelle composition « La nuit » expira dans ses bras ! Comment dire la douleur de l'infortuné Ribera ? Un vide affreux se fit autour de lui. Seul il se retrouva sur la terre. Alors il voulut mourir, mais la mort ne l'entendit pas. Dans son désespoir, il écrivait à un ancien compagnon d'atelier : « Avant d'avoir connu ma bien-aimée je craignais le trépas qui me menaçait sans cesse, aujourd'hui je veux mourir et ne le puis. » Sans but il parcourait Valence, cherchant partout le souvenir de son amie, puis quand venait le soir il rentrait dans sa demeure, maintenant solitaire, et s'abîmait dans de sombres pensées.

Après quelques mois d'une existence misérable, le séjour de cette ville où tout lui rappelait son malheur et où personne ne songeait plus à le consoler, lui fut insupportable. Alors il vendit le peu qu'il possédait, réunit à grand' peine assez d'argent pour faire placer une pierre sur la tombe qui renfermait ses rêves de jeunesse, puis il quitta l'Espagne et prit le chemin de Rome. Le voyage fut long, car il le fit à pied, sans autres ressources que la charité des passants auxquels il ne rougissait pas de tendre la main. Quand il arriva dans la ville éter-

nelle, les fatigues l'avaient épuisé! Pourtant les merveilles qui s'étalaient à ses regards ne le trouvèrent pas insensible : toujours isolé, toujours pauvre, le travail lui offrait la seule diversion possible à ses chagrins, il s'y livra tout entier. Un jour qu'assis sur un banc de pierre, il copiait les fresques d'un palais épiscopal, le cardinal sortit avec sa suite et, voyant l'artiste absorbé par l'étude, il s'y intéressa tout d'abord et s'approcha pour lui adresser quelques paroles bienveillantes. Ribera était dans un état de dénûment fait pour inspirer la compassion, aussi le bon prélat lui proposa-t-il de l'admettre dans sa maison en qualité de camarero. A cette époque, les princes de l'Église entretenaient un certain nombre de serviteurs dont ils étaient moitié les maîtres, moitié les protecteurs, et qui se partageaient leur amitié tout en étant à leur service.

Le bien-être d'une vie facile remplaça, dès lors, pour notre héros, la misère et l'abandon. Il aurait pu se trouver fort heureux de sa nouvelle situation ; mais nous le savons, en qualité d'Espagnol, son caractère était fier, indépendant, et la livrée, sous quelque forme qu'elle se présentât, ne pouvait lui convenir; la vanité qu'il tirait de sa nationalité fut si grande qu'on lui donna le surnom d'*Espagnolet*, diminutif que lui valut sa petite taille et qu'il conserva toujours. Il se montrait rebelle à tous les ordres et ne pouvait souffrir aucune supériorité. Bientôt sa nouvelle condition lui fut insupportable. Que lui importait l'aisance, la fortune même sans la

liberté! son ancienne indépendance lui semblait préférable. Le dégoût lui vint, et sans penser à l'avenir, il s'enfuit du palais de son protecteur pour retourner à sa pauvreté. Alors il recommença à parcourir la ville, visita les collections publiques, copia les grands maîtres. Parmi les chefs-d'œuvre dont il était fanatique, se trouvaient les tableaux de Michel-Ange Caravage, il s'informa de la demeure du peintre, et à force de prières obtint la faveur d'être admis dans son atelier. Le style nerveux et puissant de Michel-Ange correspondait trop bien aux aspirations de Ribera pour que celui-ci ne fît en l'imitant de rapides progrès. Le maître était lui-même émerveillé des dispositions de son élève, quand la mort vint le frapper (1609). Notre artiste avait alors vingt-un ans. Privé des conseils d'un aussi célèbre peintre, Ribera changea brusquement son faire, se prit d'une passion inexpliquable pour la manière douce et vaporeuse du Corrège, et comme les principales œuvres de ce maître se trouvaient réunies à Parme, il y courut sans tenir compte des avis de ses camarades. Après un court séjour dans cette ville, il revenait à Rome métamorphosé, s'attendant à des éloges universels, mais il ne rencontra que le blâme. Le faire élégant et tendre du Corrège ne convenait pas à la nature altière et farouche de l'Espagnolet. Ce fut à qui lui conseillerait de revenir à son ancienne méthode.

Les deux écoles étaient alors rivales, peut-être ses anciens condisciples avaient-ils tout intérêt à le conserver dans leur rang; nous aimons mieux croire

que leurs avis étaient purement désintéressés et que leur but unique était de ramener Ribera dans la bonne voie dont il s'écartait à son insu. Quoiqu'il en soit, celui-ci obéit à leurs avis et s'en trouva bien. Il acquit science et réputation, puis comme il pensait conquérir plutôt la fortune à Naples, où régnait le comte de Monterey son compatriote, il quitta Rome encore une fois et se dirigea vers le midi de l'Italie. La pauvreté l'accompagnait encore dans ce voyage ; les chroniqueurs racontent que l'aventureux artiste fut obligé, à son départ, de laisser son manteau en gage à son hôtellerie.

Cependant le temps d'épreuves allait finir. Notre héros choisit son logement dans la maison d'un riche marchand, avec lequel il traita tout aussitôt pour la vente de ses œuvres, et plusieurs tableaux que le public s'arracha, commencèrent sa renommée en décidant de son avenir. Le marchand, pour s'attacher la clientèle d'un peintre dont le talent était pour lui une source de brillantes affaires, lui proposa la main de sa fille, son unique héritière, et le mariage s'accomplit. De ce moment, tout réussit à Ribera ; la fortune prenait à tâche de réparer, à force de faveurs, les soucis qui avaient abreuvé l'artiste aux débuts de sa carrière. Une toile d'une exécution féroce, presque barbare, mit le comble à sa réputation : elle représentait le martyre de saint Barthélemy ; c'était un chef-d'œuvre d'horreur à faire dresser les cheveux sur la tête. En voici la description : Le saint, à genoux sur une pierre, a les deux mains liées aux branches d'un arbre, il est nu ;

son corps sec et nerveux est tout ensanglanté. Debout près de lui, c'est un bourreau, le couteau serré entre les dents, qui fouille de sa main droite dans le bras écorché du martyr; d'énormes lambeaux d'une chair palpitante pendent le long du corps de la victime et s'étalent hideux de vérité aux regards terrifiés des spectateurs. La figure des soldats est sauvage; l'exécuteur, au corps trapu, au costume débraillé, porte dans toute sa personne le cachet de son horrible métier, il paraît absorbé par une tâche qu'il est heureux d'accomplir. Il faudrait avoir vu cette épouvantable création pour en bien saisir la valeur artistique. Quand Ribera l'exposa sur la place où il demeurait, ce fut une véritable émeute parmi le peuple, on se pressa autour du tableau, on applaudit, on poussa des cris d'enthousiasme, enfin on fit un tel tumulte que le Vice-Roi, dont le palais était en face, fut effrayé d'une agitation dont il ignorait la cause, et envoya ses sbires afin d'y mettre un terme; ceux-ci sortirent en armes et conduisirent le peintre lui-même devant leur maître.

Ribera expliqua la cause du tumulte, fit valoir son titre d'Espagnol et proposa au Vice-Roi de lui montrer son œuvre: alors vint le tour du grand seigneur de s'extasier; il offrit sur-le-champ à son compatriote, le titre de peintre de la cour avec une pension de 60 doublons par mois et l'attacha spécialement à sa personne. Les honneurs et les richesses accablèrent de ce jour notre peintre. Philippe IV voulut avoir de ses œuvres et le combla de présents; l'Académie de Saint-Luc à Rome l'appela dans son

sein et le pape lui conféra l'ordre du Christ. Il faut le dire, l'Espagnolet abusa beaucoup de sa haute position, les misères avaient aigri son caractère, il usa de son crédit pour perdre ses rivaux. Fier, intraitable, il ne pouvait souffrir une réputation qui approchât de la sienne.

Entouré d'admirateurs, il se mit à la tête d'un camp plutôt que d'une école et jura guerre à mort à qui ne s'enrôlerait pas sous sa bannière; de nombreux soldats se rangèrent autour de lui et reçurent mission de perdre tous les peintres non partisans de la cabale.

L'occasion de combattre se présenta bientôt; comme Ribera ne connaissait pas la peinture à fresque, la commission chargée de faire exécuter les décorations de la chapelle du trésor, dans la cathédrale de Naples, appela le Guide qui accourut aussitôt pour se mettre à l'œuvre, mais la faction dirigée par l'Espagnolet avait fait serment de l'expulser. Un soir, des hommes masqués entourent l'étranger, lui tuent un domestique et le forcent lui-même à s'enfuir de la ville. Le Dominiquin arrive à la place du Guide, on le persécute, on le calomnie; enfin, on le perd dans l'esprit du vice-roi qui le chasse une première fois de sa capitale; il y revient cependant, brave les coups de ses ennemis et achève ses travaux, mais la mort le frappe à son retour à Rome, et des bruits d'empoisonnement circulent par toute l'Italie. Nous aimons à croire qu'ils furent mal fondés, pourtant il fallait que les adversaires

du Dominiquin fussent bien terribles pour qu'une pareille accusation pût se formuler contre eux.

Délivré de ses rivaux, rien désormais ne porta plus ombrage à la gloire de Ribera; les souverains le chargèrent d'œuvres importantes; les musées, les palais et les couvents, s'emplirent de ses créations. Il exécuta plusieurs toiles capitales pour les couvents de Saint-François-Xavier et Gesu-Nuovo, qui appartenaient aux Jésuites, peignit un Saint-Janvier sortant de la fournaise, pour la chapelle du Trésor, dont nous avons parlé tout à l'heure, et composa pour les Chartreux une sublime. Descente de croix.

L'anecdote suivante prouvera que ses œuvres lui furent payées royalement. Comme, un jour, des alchimistes lui demandaient de les seconder dans leurs recherches en lui promettant une part de bénéfices quand la pierre philosophale serait découverte! « Qu'ai-je besoin de vos creusets; répondit Ribera, moi aussi je fais de l'or, revenez demain et je vous montrerai ma recette. » Le lendemain, les alchimistes se trouvèrent au rendez-vous, à l'heure dite; le maître était devant son chevalet, qui mettait la dernière main à un tableau. « Portez ceci chez le marchand, » dit-il à son valet, quand il eut achevé. Peu de moments après, le messager revenait et comptait à son maître une somme de quatre cents ducats. « Voyez, ajouta l'artiste, que je ne vous avais pas trompés! »

Si Ribera gagnait facilement, il dépensait de même. Affichant jusque dans les moindres détails le luxe d'un grand seigneur, ses appartements somptueux

servaient de rendez-vous à la plus haute noblesse de Naples, sa mise était de la dernière élégance. Entouré de nombreux domestiques qui prévenaient ses moindres désirs, l'un d'eux avait l'unique mission de tenir sa palette et de l'avertir quand l'heure du repos était sonnée. Alors Ribera quittait son atelier pour courir au monde qui le réclamait.

Dans ce gentilhomme au regard altier, à la démarche fière, à la tournure distinguée, on eût difficilement deviné le mendiant de Valence, et le vagabond de Rome. Quant à sa compagne, la belle Léonora Cortèse, affichant un faste au moins égal à celui de son époux, elle ne sortait jamais sans écuyer qui portât la queue de sa robe, ou l'aidât à monter en carrosse.

Désormais à l'abri des envieux, entouré d'adulateurs, riche et courtisé entre tous, l'heureux peintre semblait devoir toujours jouir d'une félicité sans nuages, quand son luxe même, dont il tirait sa gloire, servit à précipiter sa ruine. Don Juan, fils naturel de Philippe IV, vint à Naples après la révolution de 1647, et assista à la fête splendide que lui offrit Ribera dans son palais, mais il reconnut l'hospitalité de son hôte en séduisant sa fille Maria-Rosa, qu'il enleva, dit-on, un certain soir.

La douleur du père fut navrante, on raconte même que, ne pouvant plus supporter son désespoir, il disparut sans que jamais on ait pu retrouver ses traces; le fait, depuis, a été démenti et Jean Bermudez nous apprend que Ribera mourut à Naples en 1656; mais ce qui est exact, c'est que notre ar-

tiste, le cœur rempli d'amertume, renonça aux plaisirs du monde et vécut dans l'isolement jusqu'à ce que la mort vînt le délivrer de ses triomphes et de ses dégoûts.

Telle fut l'existence romanesque de cet homme extraordinaire, dont une destinée bizarre fit le jouet de ses caprices, et qui, tour à tour misérable et puissant, connut à la fois toutes les douleurs de l'adversité et toutes les joies de l'opulence.

Mieux que chez Murillo, nous constatons dans les œuvres de Ribera trois manières bien distinctes, bien tranchées. Prenant l'artiste à l'époque où, disciple incomplet de Ribalta, il vient se fixer en Italie, nous le trouvons d'abord sombre et farouche avec le Caravage; puis il s'enthousiasme pour le Corrège, et changeant brusquement de méthode, se fait tendre et vaporeux; enfin il se métamorphose une dernière fois, alors que, se rendant compte de ses véritables aspirations, il renonce à la grâce du Corrège pour revenir à la sévérité du Caravage; mais cette fois en laissant libre cours à son imagination.

Ce moment fut le plus glorieux de sa carrière : c'est l'époque de son arrivée dans Naples, quand il sut, par la seule puissance de son génie, captiver la foule, conquérir toutes les faveurs des grands et imposer le joug de son despotisme aux peintres qui, naguère célèbres, se virent contraints de courber la tête devant un tyran assez fort pour briser, au gré de ses caprices, les réputations dont il redoutait le prestige.

Parmi les maîtres de l'Ecole espagnole, il ne s'en

rencontre pas dont le talent saisisse et terrifie comme celui de Joseph de Ribera. Ses ombres sont beaucoup plus fantastiques et beaucoup plus sombres que celles du Caravage qu'elles rappellent; quant à ses conceptions, elles ont, pour la plupart, un côté repoussant ou hideux. Il semble vraiment que l'artiste se soit appliqué à découvrir toutes les misères et les douleurs de l'espèce humaine pour les reproduire en les forçant encore. S'il dessine un enfant, il le fait boiteux ou bancal, le couvre de plaies et d'ulcères; s'il peint un vieillard, il lui donne un regard lugubre, sillonne de longues rides son visage cadavéreux, contourne ses membres, et dessèche son corps au travers duquel le spectateur peut compter, non-seulement tous les os, mais aussi tous les muscles et tous les nerfs. Saint Joseph, le visage altéré, les traits amaigris, porte au ciel des yeux où se lisent mille tortures, une main sèche et décharnée s'étale sur sa poitrine. Saint Jérôme, les cheveux et la barbe en désordre, le corps demi-nu, contemple une tête de mort. On voit que dans toutes ses œuvres, l'Espagnolet a recherché les émotions violentes, et qu'il a rendu les sujets les plus épouvantables avec une terrible vérité. M. Charles Blanc apprécie d'une manière si juste le génie de notre peintre, que nous nous permettons de reproduire textuellement ici ses propres paroles. « Donner du relief aux figures au moyen des noirs les plus épais, étonner les yeux par l'étalage de chairs palpitantes et déchirées, offrir à la multitude le simulacre des exécutions les plus horribles, mettre en

scène des bourreaux à l'œuvre et des victimes hurlantes; ne choisir enfin dans la mythologie que des Ixion, des Prométhée, des Tantale; dans l'Histoire sacrée que des saint Barthélemy et des saint Laurent, c'est-à-dire des êtres humains torturés, écorchés, dépecés, roués, brûlés vifs; voilà ce qui convenait à un artiste qui semblait né pour être le peintre par excellence des hautes œuvres de la sainte Inquisition. »

A côté des créations d'un genre que nous pouvons nommer féroce, nous signalerons, de Ribera, plusieurs tableaux purement religieux, au nombre desquels se trouve son *Adoration des bergers*, du Musée impérial. A gauche, la Vierge, les mains jointes, est prosternée devant l'enfant Jésus, couché sur une crèche. Trois bergers et une femme l'entourent, et sont en adoration; l'un d'eux a déposé au pied de la crèche un jeune chevreau. Dans le lointain, on aperçoit un ange qui apparaît à des bergers gardant leurs troupeaux sur une hauteur.

Cette œuvre, peinte sur bois dans l'origine, fut transportée sur toile en 1850. Elle est signée comme beaucoup de compositions du même maître : Jusepe Ribera, espanol, Academico romano. Remarquons en passant que Ribera, fier de sa nationalité, la rappelait en toutes circonstances, et plaçait son titre d'espagnol avant sa dignité d'académicien romain.

La riche collection de M. Lacaze, à Paris, compte deux tableaux de l'Espagnolet. Le premier, aux teintes bistrées, représente une Vierge soutenant entre ses bras l'enfant Jésus couché sur des langes. Le

visage de la madone a la finesse et la pureté qui caractérisent l'école romaine. — Il est levé vers le ciel. — Les mains sont d'un fini parfait. Le ton est vigoureux. Les ombres, savantes et très-accusées, rappellent, par leur disposition, la manière du Caravage.

Dans un genre différent, le second tableau du cabinet de M. Lacaze est au moins aussi remarquable. C'est un jeune mendiant qui chemine par la campagne, un bâtôn de voyage sur l'épaule. Un misérable vêtement, noué avec des cordons, couvre mal ses membres souffreteux. Ses jambes, demi-nues, laissent voir l'infirmité qui l'afflige : l'enfant est pied-bot. De sa main droite il retient, autour de son corps, un manteau brun qui lui sert de ceinture; sa main gauche porte un écriteau déplié sur lequel on lit cette prière : « *Da mihi eleemosynam propter amorem Dei.* » La charité pour l'amour de Dieu. Il est bien à plaindre, le petit mendiant de Ribera; lui seul paraît ignorer sa misère. Sa physionomie est éveillée, joyeuse même. Il rit de bon cœur au public qui le regarde; son œil est insouciant et mutin, et les deux petites fossettes qui ornent ses joues brunies par le soleil, ajoutent encore à la gaîté naïve de son jeune visage. Avec plus de richesse et de chaleur dans le coloris, Ribera se serait élevé à la hauteur de Murillo, dont les mendiants ne sont ni plus vrais ni plus expressifs que le sien.

Le tableau de notre peintre qui figurait au musée Campana appartient à un tout autre ordre d'idées, c'est *Jésus portant sa croix.* Comme chacun pourra

le voir prochainement, dans une galerie du Louvre, nous croyons inutile d'en donner l'analyse, préférant dire quelques mots au sujet de ceux qui ornaient jadis la collection Louis-Philippe.

Dans le genre profane nous trouvons une œuvre capitale, *Combat d'Hercule et d'un Centaure,* et un tableau représentant *Càton se déchirant les entrailles*, dont le caractère féroce est tout à fait dans le goût de l'Espagnolet. Le personnage, assis, n'est vu que jusqu'aux genoux. Sa robe, entr'ouverte, découvre sa poitrine. Une large plaie est béante; Caton y plonge les deux mains et la déchire avec les ongles. Quant à la physionomie du philosophe, elle est sauvage plutôt que noble. Ses lèvres crispées mettent à nu sa mâchoire dégarnie, sa barbe et sa chevelure sont incultes, son nez est crochu, ses yeux demi fermés sont fauves, en un mot, c'est un type commun, presque grossier, et cependant il faut avouer qu'il y a du génie dans la conception; on entend la victime hurler de douleur, et l'horreur qu'elle inspire force le spectateur à reculer d'effroi. A notre avis, l'artiste n'a jamais rien produit de plus hideux que cette sanglante image.

Dans le genre sacré, il nous faut nommer : Un martyr avec une épée dans la poitrine; — un saint André le pêcheur; — un saint Pierre en pleurs; — trois saint Pierre en méditation; — deux saint Jérôme; — un saint Paul évangéliste. La plupart des personnages sont à mi-corps; ils ont les traits vigoureusement accusés, le regard farouche, et res-

semblent autant à des barbares du moyen âge qu'à de saints pénitents.

Le musée Louis-Philippe contenait encore trois Adorations des bergers et une sainte Marie l'Egyptienne, qui prouve les dispositions de Ribera pour les sujets émouvants. En voici la légende : Sainte Marie d'Egypte, après avoir vécu dix-sept ans dans la dissolution à Alexandrie, fait pénitence de ses péchés dans un désert. Elle y fut rencontrée par Zozime, qui la vit avec des cheveux blancs et courts, son corps brûlé par le soleil, et ses vêtements en lambeaux.

L'ancienne galerie Aguado, sans être aussi riche que la collection royale, comptait douze Ribera, parmi lesquels figuraient deux philosophes: le premier appuyé sur un bâton, le second tenant un livre ouvert à la main; — saint Barthélemy; — une Descente de croix; — une Sainte-Famille; — une Adoration des bergers; enfin un saint Jérôme dans le désert, et les apprêts du martyre de saint Laurent, dont nous allons donner la description :

Le saint Jérôme est accroupi; une draperie jetée sur son épaule droite, et qui retombe sur la cuisse gauche, laisse à découvert une partie de son corps, dont on admire les formes nerveuses et bien musclées. D'une main, il tient la pierre qui va le meurtrir, de l'autre, il porte un petit crucifix de bois; un livre ouvert est à ses pieds; on aperçoit la tête de son lion couché près de lui.

Le saint Laurent, sans être plus beau comme exécution, est plus compliqué sous le rapport de la

mise en scène : tout un drame se déroule aux regards du public. Il y a une victime presque nue qui implore le ciel, tandis qu'un bourreau la saisit pour la coucher sur le gril ; qu'un autre bourreau, plié sous le faix, apporte du bois et qu'un enfant attise le feu. Tous les personnages agissent et sont dans leur rôle. La douleur et la résignation sont peintes sur les traits du martyr. Une joie sombre et sauvage éclate sur le visage des persécuteurs. Les flammes, encore obscurcies par la fumée, jettent autour d'elles une lueur pâle et funèbre. Ribera, dans cette création, s'est surpassé lui-même.

Arrivant maintenant aux collections d'Espagne, nous signalons une trentaine de tableaux de notre artiste au musée royal, parmi lesquels se trouvent un Prométhée sur le Caucase ; un Martyre de saint Barthélemy ; une Echelle de Jacob, sa meilleure imitation du Corrège ; enfin les douze Apôtres, série de têtes remarquable par la variété des attitudes et des expressions.

Une seule tête de rieur représente Ribera au musée national. Les originaux de l'Académie de Madrid s'ils ne sont pas nombreux, sont beaucoup plus curieux que cette étude. On en compte quatre : 1° une Madeleine ravie aux cieux ; 2° un saint Antoine de Padoue tenant dans ses bras le saint Enfant ; 3° un saint Jérôme écrivant au son de la trompette céleste ; 4° deux portraits réunis dans le même cadre, et dont l'un est si grotesque, si monstrueux que l'artiste a cru devoir en donner l'explication suivante, inscrite à l'angle du tableau : « Portrait de

Madeleine Ventura, née dans les Abruzzes, âgée de cinquante-deux ans. Elle en avait trente-sept lorsqu'il commença à lui pousser une longue barbe. Elle eut trois enfants de son époux, Félix de Amici. — Copié d'après nature, pour l'admiration des vivants, par Joseph de Ribera. » Madeleine Ventura est au centre du tableau, elle donne le sein à un jeune enfant. Son corps de femme est surmonté d'une tête de vieillard à barbe noire. Derrière, nous dit M. Viardot, est un autre vieillard qui est là comme le saint Joseph de cette étrange madone. Le fait existait, paraît-il, c'était une curiosité naturelle; nous voulons le croire. Mais convenons qu'il ne fallait rien moins que les tendances bizarres de l'Espagnolet pour aller le rechercher et se complaire dans sa reproduction.

Presque toutes les galeries d'Europe possèdent quelques toiles de Ribera. Les martyres de saint Barthélemy y abondent, on en trouve un à Madrid, un à Florence et un à Berlin. On admire à Dresde, entre autres ouvrages, une sainte Marie égyptienne, et à Munich une Descente de croix de saint André. Mais c'est à Naples, où l'artiste passa une grande partie de son existence, que se voient encore aujourd'hui ses créations les plus fameuses. Au musée degli studi notons : le Silène; saint Bruno agenouillé; le saint Sébastien attaché, et le saint Jérôme qui entend la trompette de l'ange. — La Descente de croix, son chef-d'œuvre, est dans la sacristie des Chartreux de San-Martino.

Les eaux-fortes de Ribera sont, comme ses pein-

tures, fort estimées ; dans le 20e volume de son Peintre-graveur, Barsch en nomme 18, dont il donne la nomenclature.

Malgré de sérieuses et continuelles études, malgré ses habitudes mondaines, qui lui prenaient beaucoup de temps, ce maître trouva moyen de former des élèves. Le plus illustre fut sans contredit Luca Giordano, dont la renommée est assez répandue aujourd'hui pour mériter une mention spéciale; aussi, demanderons-nous au lecteur la permission de revenir sur ce peintre dans un de nos prochains chapitres.

IX

VELASQUEZ.

La vie ordinaire semble peu faite pour l'artiste; sa nature ardente a besoin de grandes émotions, de violentes secousses, et si la destinée ne lui réservait pas de terribles épreuves, sans doute il les rechercherait, car il lui faut, comme à ses œuvres, des contrastes d'ombres et de lumières, il lui faut des soucis et des revers pour exalter son imagination, des joies et de la gloire pour la vivifier. De là vient l'intérêt qui s'attache à la biographie d'un peintre comme d'un poète; véritable roman traversé de mille péripéties, de mille aventures bizarres qui se croisent et se combattent entre elles.

Presque seul dans les annales de l'art espagnol,

don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez, notre héros, va faire exception à la commune loi, et son histoire nous offrira l'exemple unique d'une suite non interrompue de bonheur et de succès. Né de parents nobles et riches, sa vocation ne rencontra pas d'obstacles; il étudia la peinture dès qu'il en manifesta le désir, et ses premiers essais furent le signal de son triomphe. Admis tout d'abord dans le palais de Philippe IV en qualité de pintor de camara, il gagna les bonnes grâces du roi, devint bientôt son ami particulier, et mourut au sein des splendeurs qui l'avaient entouré durant sa carrière.

Ainsi se peut résumer l'existence de Velasquez; ce maître éminent, ce parfait gentilhomme, dont la supériorité reconnue, sans discussion comme sans enthousiasme, domine l'Ecole espagnole de toute l'autorité d'un génie aristocratique. Grand seigneur dans ses œuvres aussi bien que dans sa vie privée, il est toujours grave, sérieux et digne; son style n'est pas étincelant comme celui de Murillo, mais il est plus pur et plus correct. Si Murillo représente assez bien l'Imagination, avec ses illusions et ses rêves, Velasquez nous offre l'image de la Raison, avec son invariable logique. Le premier éblouit et fascine par l'éclat de ses tons, l'opulence de son coloris; le second frappe et captive par l'exactitude de la forme, la vérité de l'exécution. Chez Velasquez, rien que la nature, mais une nature palpable; on rit, on boit, et l'on cause avec ses personnages, tant il a su mettre d'expression dans leur physionomie, mais on n'est jamais avec lui transporté dans

le pays de l'idéal. En un mot, et pour rendre justice aux deux maîtres, on garde l'enthousiasme pour Murillo, tout en décernant la palme à son compatriote.

L'acte de baptême de notre héros porte la date du 6 juin 1599; il y est dit que Diego Rodriguez de Silva y Velasquez naquit à Séville, de Juan Rodriguez de Silva et de dona Geromina Velasquez. Le temps a conservé au peintre le dernier de ses noms qui est, comme on le voit, celui de sa mère; nous admettrons l'usage établi, d'autant que le public l'a toujours consacré jusqu'ici, et nous éviterons surtout de tomber dans une erreur commune à certains biographes qui, en appelant l'illustre artiste don Velasquez de Silva, se sont mis en contradiction avec toutes les habitudes et traditions espagnoles.

Juan de Silva était riche, et rêvait pour son fils un brillant avenir; comme il le destinait à l'état ecclésiastique, où il voulait le mettre en mesure de remplir les plus hautes fonctions, il l'envoya de bonne heure apprendre chez les jésuites le latin et la philosophie; mais l'enfant avait d'autres aspirations. Les études sérieuses ne lui offraient aucun attrait; instinctivement porté vers les beaux-arts, il passait des journées entières à dessiner loin des professeurs, et finit par les quitter pour retourner chez ses parents, auxquels il avoua ses goûts et son ambition. Le père gronda doucement, puis, comme il n'avait rien de plus cher que le bonheur de son fils, il consentit à lui faire suivre sa vocation et le plaça dans l'atelier d'Herrera le vieux. Mal-

gré sa douceur et son désir d'apprendre, le disciple ne put demeurer longtemps à l'école du farouche professeur. Le peu de mois qu'il y resta suffit néanmoins pour lui donner le style large et nerveux dont les œuvres du Brutal portent le cachet.

En sortant de chez Herrera le vieux, Velasquez entra dans l'atelier de François Pacheco, homme bienveillant et affable, qui sut apprécier toutes les qualités du jeune homme, et qui, plus tard, touché de ses vertus et de son génie naturel, lui accorda la main de Juana, sa fille. François Pacheco était un peintre aussi minutieux que correct; il mit donc tous ses soins à modérer la fougue de Velasquez en l'initiant aux principes sévères du dessin et de l'anatomie. L'élève suivit ses conseils avec docilité, sans pourtant renoncer complètement à sa première méthode; après quelques années d'étude il avait dépassé le maître. Désireux d'imiter fidèlement la nature, il copiait des fruits, des poissons, des fleurs, et pour se rompre tout à fait aux difficultés d'exécution, il s'attacha un jeune paysan qui lui servit de modèle : il le plaçait dans toutes les postures, faisait prendre à sa physionomie mille expressions diverses, et le peignait en s'appliquant à rendre scrupuleusement le détail de ses traits. Ce fut ainsi qu'il se perfectionna dans l'étude des portraits et parvint à acquérir un talent inimitable pour la ressemblance. Une des œuvres les plus remarquables du commencement de sa carrière est, sans contredit, le *Marchand d'eau de Séville*. Trois personnages animent la scène : d'abord, le marchand, au visage

calme et grave, qui tend le verre à un enfant, puis, derrière lui, un homme du peuple qui se désaltère « si avidement, si complaisamment, nous dit M. Charles Blanc, qu'on voudrait souffrir longtemps de la soif pour avoir la jouissance de l'étancher ainsi. » Le sujet évidemment manque de noblesse ; de plus, Velasquez n'a fait, pour le décrire, aucun frais d'imagination, il y a même un peu de rudesse dans l'exécution, mais la vérité en est palpable et l'exactitude avec laquelle il est rendu le recommande à l'admiration publique.

Velasquez ne se contenta pas de copier les hommes et les objets d'après nature, il voulut aussi reproduire les toiles qui le frappaient davantage. Plusieurs tableaux flamands et italiens lui servirent de types, et parmi les maîtres de son pays, ce fut Louis Tristan, peintre distingué de Tolède, qu'il se plut surtout à imiter.

En même temps que notre artiste se perfectionnait dans la peinture, il formait son jugement au contact de la société d'élite que recevait son beau-père. Historiens et poètes se donnaient rendez-vous dans l'atelier de Pacheco; leurs conversations contribuèrent à élever encore son âme en épurant son goût.

De l'année 1622, époque de son voyage à Madrid, date le commencement des succès de Velasquez. Jean de Fonseca, chanoine de Séville, qui avait charge à la cour, le prit en affection et lui obtint la permission de visiter les riches collections du Pardo et de l'Escurial, où le jeune homme put admirer les chefs-d'œuvre des principaux maîtres et s'inspirer

à leur école. A ses heures de loisir il faisait des portraits qui lui valaient toujours les plus grands éloges ; dans ce premier voyage fut exécuté celui du poète Louis de Gongora. Notre héros séjourna cependant fort peu de temps à Madrid; au bout de trois mois son beau-père le rappelait auprès de lui. Il partit, mais son protecteur, Jean de Fonseca, ne renonça pas à le servir durant son absence. Dès l'année suivante, Velasquez recevait une lettre du comte-duc d'Olivarès, favori de Philippe IV, qui lui témoignait le désir de le voir. Cette fois, Pacheco voulut accompagner son gendre, pour être témoin de sa fortune. De ce jour, en effet, celui-ci marcha de triomphe en triomphe. Reçu dans le palais de Fonseca, un premier portrait qu'il fait du chanoine enlève tous les suffrages. Le roi d'Espagne est tellement enthousiasmé de son talent qu'il l'attache à son service et lui commande de le représenter lui-même, à cheval et revêtu de ses habits de guerre. Le peintre exécute un chef-d'œuvre ; son ouvrage placé, par ordre de Philippe IV, devant l'église de Saint-Philippe-le-Royal, un jour de fête, est acclamé par la population et rapporté en triomphe au palais. Le roi ordonne alors qu'on renferme tous les anciens portraits de son auguste personne, et annonce au bienheureux Velasquez que lui seul, désormais, aura l'honneur de le peindre. Pour lui témoigner son estime particulière, il le nomme huissier de sa chambre, puis grand maréchal des logis, et porte successivement son traitement de vingt ducats par mois à mille ducats par an. De plus, il lui donne

un atelier dans le palais même, en conserve une clef, afin de pouvoir le visiter quand les affaires de l'Etat lui en laisseront le temps, et, pour l'engager à ne plus le quitter, il lui offre une somme de trois cents ducats d'or, en l'invitant à faire venir sa famille à Madrid. Les faveurs qui entourèrent l'artiste à la cour d'un puissant monarque de l'Europe furent telles, on le voit, que les plus grands du royaume les eussent souhaitées pour eux-mêmes. Le peintre ne fut pas moins honoré que le gentilhomme. Dans un concours ouvert pour l'érection d'un monument en mémoire de l'expulsion des Maures, il obtint la palme, et quand le célèbre Rubens visita Madrid, en 1628, il voulut avoir Velasquez pour hôte, lui donna tout son temps, et passa neuf mois entiers dans son intimité.

On a souvent reproché à Philippe IV d'avoir arrêté l'essor de son artiste favori en l'enchaînant à sa cour, et faisant toujours tourner son génie dans le même cercle, par l'obligation qu'il lui imposait de ne peindre que des portraits. Ces deux assertions nous semblent mal fondées. En effet, nous voyons, dès l'année 1629, le roi d'Espagne, plus jaloux du succès de Velasquez que de son intérêt personnel, lui permettre de partir pour l'Italie, et même lui faire compter quatre cents ducats, afin qu'il puisse subvenir aux frais de route. Quant au reproche de ne lui avoir commandé que des portraits, il nous semble devoir tomber comme le premier, si l'on songe au nombre considérable de tableaux que le maître nous a laissés dans tous les genres; tableaux

dont nous nous proposons de donner, au moins, la nomenclature un peu plus tard. Velasquez, guidé par son propre goût, peignit beaucoup de portraits. La perfection qu'il apportait dans la reproduction de la nature les lui faisait rechercher de préférence. D'ailleurs il les réussissait merveilleusement, et si Philippe IV lui fournit l'occasion d'exercer son admirable talent, sans pourtant l'empêcher de suivre ses autres aspirations, il ne faut que lui décerner des éloges, et loin de regarder son amitié comme une entrave aux succès de l'artiste, il faut la considérer comme la cause première de ses triomphes. Le comte d'Olivarès eut sa part aussi dans les encouragements donnés à Velasquez. Quand il connut son départ pour l'Italie, il lui compta, sur sa propre cassette, une forte somme d'argent, lui fit présent d'une médaille d'or, ornée de l'image du roi, et lui remit des lettres de recommandation pour tous les ambassadeurs. Le voyage de notre héros ne fut qu'une suite d'ovations. A Venise, l'ambassadeur de Philippe IV lui offre un appartement dans son palais. A Rome, le pape Urbain VIII le reçoit au Vatican et lui confie les clefs de plusieurs pièces où il pourra travailler librement; enfin quand, épris de l'antique, Velasquez désire copier les belles statues renfermées dans le palais de Médicis, le comte de Monterey lui facilite les moyens de s'y installer. Le maître déploie dans ses travaux une prodigieuse activité. « Le Titien, le Tintoret, Veronèse, dit Quilliet, lui plaisent essentiellement; sans perdre une minute il les dessine, les copie et fouille aussi pro-

fondément qu'il le peut les secrets de ces immenses talents. »

Outre ses belles copies du Tintoret : *le Calvaire* et *Jésus donnant la communion à ses apôtres*, outre ses reproductions à la mine de plomb, du *Jujement dernier*, des prophètes et des sybilles de Michel-Ange, outre enfin plusieurs exquisses qu'il traça d'après les toiles de Raphaël, Velasquez rapporta de son excursion, qui avait duré une année à peine, deux tableaux dont la réputation est universelle aujourd'hui : les *Forges de Vulcain* et *la Tunique de Joseph*. Dans le premier surtout éclate tout entière la science du maître. « Où trouver, dit M. Viardot, plus d'air et d'espace? plus d'effet et de vérité que dans ce combat de la lumière du brasier où rougit le fer, et de celle du soleil que laisse pénétrer la porte entr'ouverte? Où trouver de plus beaux corps d'hommes? des membres plus agiles, plus nerveux et mieux accouplés? » Il n'y a pas de poésie dans l'exécution, les cyclopes ne sont que de grossiers forgerons; Vulcain n'est pas un dieu, mais un mari bourgeois; Apollon, comme le fait observer M. Viardot, ressemble tout bonnement à un honnête voisin qui vient dire à l'époux trompé les infidélités de son inconstante compagne; mais quelle expression anime toutes ces physionomies! On partage devant cette splendide création la fureur de Vulcain, aussi bien que l'étonnement de ses frappeurs d'enclume.

Rappelé en Espagne, par un ordre de Philippe IV, Velasquez traverse Naples, où Ribera, son compa-

triote, le reçoit royalement, et arrive à Madrid au commencement de l'année 1631.

Depuis cette époque, notre peintre mène l'existence fastueuse d'un courtisan. Son roi ne pouvait se passer de lui ; chaque jour il le visitait, l'encourageait et l'admirait. Vers l'année 1648, cependant, Velasquez fait un dernier voyage en Italie, chargé par Philippe IV de l'acquisition de modèles pour une école des beaux-arts que le prince voulait fonder à Madrid. En ce moment encore il reçoit tous les hommages dus au génie. Un portrait du pape Innocent X, qu'il peint à Rome, mérite les honneurs de la procession et du couronnement, et quand le maître arrive à Naples pour revoir une fois encore Ribera, c'est le vice-roi lui-même qui l'accueille et le félicite. Velasquez, après avoir visité Bologne, Florence, Parme et Gênes, serait venu à Paris sans la rupture qui éclata entre la France et l'Espagne, rupture qui le décida à s'embarquer directement pour Barcelone. Jusqu'en 1660, l'existence de l'artiste s'écoula calme et sereine, mais quand eut lieu le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse, fille de Philippe IV, il fut chargé de la décoration du pavillon où devaient se rencontrer les deux rois, dans l'île des Faisans. Le peintre déploya une telle activité dans les préparatifs de cette entrevue, que sa santé, déjà chancelante, s'altéra tout à fait, et que, revenu malade à Madrid, il y mourut le 7 août de la même année.

Velasquez fut sincèrement regretté de tout le monde ; comme les hommes de véritable noblesse,

il s'était toujours montré courtois et bienveillant pour chacun : le triomphe auquel il était habitué ne l'avait jamais ébloui. Généreux sans ostentation, il était naturellement gentilhomme jusque dans ses moindres actions. On connaît son dévouement pour son entourage; il ne voulut venir se fixer à Madrid qu'à la condition expresse d'y amener sa famille; aussi, quand la mort le frappa, dona Juana Pacheco, sa veuve, en eut un tel chagrin, qu'elle s'éteignit sept jours après lui, ordonnant que l'on déposât ses restes mortels dans l'église San-Juan à côté du corps de son époux bien-aimé.

Le trait suivant prouvera combien Velasquez, par son grand caractère, méritait l'affection dont il était l'objet : nous voulons le rapporter en terminant cette étude biographique.

Le duc d'Olivarès, tombé dans une complète défaveur, s'était retiré dans ses terres, et Philippe IV avait défendu à son peintre favori d'entretenir des relations avec lui. Mais la reconnaissance ne pouvait s'effacer aussi promptement du cœur de Velasquez. Non-seulement il désobéit au roi en continuant ses visites à l'exilé, mais encore, dans un portrait de Philippe IV, entouré des principaux personnages de la cour, il ne craignit pas, au risque de tomber lui-même en disgrâce, de représenter le duc d'Olivarès à la tête du cortége. — Vous avec donc peint cet homme de souvenir? s'écria Philippe IV irrité de tant d'audace. — Non, Sire, répondit Velasquez avec assurance; monseigneur a bien voulu m'accorder la faveur de me recevoir, et j'ai été assez heu-

reux pour obtenir une séance de Son Excellence. — Je vous l'avais défendu. — Il est vrai, Sire, mais je n'oublierai jamais que c'est au duc d'Olivarès que je dois l'honneur d'être peintre de Votre Majesté. Si la reconnaissance est une vertu pour tous les hommes, elle est un devoir pour l'artiste.

Si Velasquez fit beaucoup de portraits, il faut en chercher la véritable cause dans la nature de son génie et non pas dans l'affection égoïste de Philippe IV. Les faveurs du roi ont au contraire produit l'excellent résultat de soutenir le peintre, et de faire de lui un grand seigneur reproduisant « les splendeurs de la cour avec la mâle fierté castillane. » Quant au choix des sujets, Velasquez le puisa dans son esprit essentiellement observateur : les caractères de son style en sont la preuve. Il aimait à étudier un type et, après l'avoir bien analysé, bien saisi, il le jetait sur la toile avec une exactitude inouie. Précision, correction et vérité, telles sont les principales qualités qu'emportent invariablement ses œuvres. M. Beulé trouve pour les apprécier une expression très-juste, quand il les compare à des dessins photographiques dont le maître tire les épreuves, non pas à l'aide d'une machine, mais par la force de sa mémoire et l'énergie de son pinceau.

Il n'est pas étonnant qu'avec de semblables dispositions, notre artiste ait donné toute sa prédilection à la science du portrait et qu'il y ait acquis une immortelle renommée. Dans ses tableaux de genre même, il porte le goût de l'imitation jusqu'à faire naître chez le spectateur l'illusion la plus complète

en calquant la nature scrupuleusement, minutieusement, dans ses défauts comme dans ses beautés. Nous examinerons aussi Velasquez à ce dernier point de vue, mais, auparavant, il nous faut dire quelques mots de ses portraits; nous ne saurions mieux commencer puisqu'ils eurent la plus large part dans la gloire de leur auteur.

En première ligne se place le chef-d'œuvre de ses créations « *Las Meninas* » *les Filles d'honneur*, scène d'intérieur rendue avec tant de précision que, Luca Giordano s'écriait, dans son enthousiasme : C'est la théologie de la peinture! Une salle du palais avec tous les personnages qui s'y tenaient, a été saisie par le peintre; on y voit la jeune infante à laquelle une femme à genoux présente un vase. Nicolas Persutano et Maria Barbola, les deux nains de la cour qui sont occupés à taquiner un chien. Dans le fond, un gentilhomme entr'ouvre une porte par laquelle arrive un rayon d'éblouissante lumière. Une glace répète les deux visages de Philippe IV et de la reine. A gauche, est Velasquez debout, sa palette à la main. Deux filles d'honneur se tiennent auprès de l'infante. A l'extrémité de la salle, dona Marcella de Ulloa, autre dame d'honneur, cause avec Joseph Nieto, quartier-maître de la reine. « Ce tableau, dit M. Viardot, est un de ceux qui n'ont de secret pour personne, qui frappent les ignorants comme les sages, les profanes comme les initiés. Tous ces objets sont palpables, tous ces êtres sont vivants ; l'air joue au milieu d'eux, les enveloppe et les pénètre. » Philippe IV en fut ravi : quand Velasquez lui demanda si rien n'y

manquait, il prit le pinceau de ses mains et feignant une retouche, traça lui-même la croix de Saint-Jacques sur la poitrine de son artiste favori !

Il est un autre groupe fort remarquable, que tout le monde est allé bien certainement admirer au Louvre. Le catalogue le désigne sous le nom de « *Réunion de portraits.* » Treize peintres célèbres figurent sur cette petite toile d'une charmante exécution. Ils sont groupés par deux et par trois et causent, debout, dans des attitudes diverses. Le personnage de gauche, vêtu de noir, coiffé d'un énorme chapeau, est l'auteur, qui, selon son habitude, s'est mis en scène dans son propre tableau. Il parle à son voisin en lui appuyant la main sur l'épaule. Murillo est à côté; on n'aperçoit que sa tête. Tous les personnages sont au milieu d'une campagne nue; l'intérêt se porte donc sur eux seuls, mais on ne saurait le regretter. L'artiste a su leur prêter la vie! Comme ils parlent et comme ils écoutent bien ! Quel naturel dans leur maintien, quelle vivacité dans leur regard, comme ils semblent préoccupés du sujet qu'ils traitent; le spectateur, en les voyant, serait tenté de prendre part à leur conversation.

Puisque nous sommes au Louvre, ne quittons pas ses galeries sans avoir nommé les quelques autres toiles de notre héros.

D'abord nous avons le portrait de l'Infante Marguerite-Thérèse, dont le nom est inscrit en lettres d'or dans le haut du tableau. Elle est vue de trois quarts tournée à gauche; ses longs cheveux blonds, séparés inégalement sur sa tête, flottent en désordre

sur ses épaules; sa robe blanche est garnie de dentelles noires, des nœuds roses sont placés dans sa chevelure, sur sa poitrine, à ses poignets et sur son épaule gauche, malheureusement la couleur en est beaucoup altérée ; la main droite de la jeune infante est posée sur un fauteuil.

Ensuite, nous trouvons un portrait aux teintes bistrées qui représente don Pedro Moscoso de Altamira, doyen de la chapelle royale de Tolède. La tête est vue de trois quarts, également tournée à gauche; la physionomie du doyen respire la bonhomie. L'œil est doux, la figure ronde, l'expression vraie. En voyant ce bon visage on est convaincu de la ressemblance.

Enfin, le dernier tableau de Velasquez au Louvre est encore un portrait; c'est celui de l'Infant don Carlos, en costume de chasse. Le personnage est de grandeur, vêtu de noir et de brun, il tient un long fusil par le milieu ; ses deux mains sont gantées; la tête est nue, le visage peu intelligent, le menton allongé, l'œil terne; la chevelure d'un blond fade tire légèrement sur le roux. Don Carlos est au milieu d'un paysage cette fois varié : à gauche un grand arbre qui le couvre de son ombre, à droite une échappée au travers de laquelle se déroule une perspective assez vaste. Cette toile, qui n'est pas encore inscrite au catalogue du Musée impérial, passe à juste titre pour une des meilleures compositions de notre artiste.

Parmi les soixante-quatre tableaux qui représentent Velasquez au musée royal de Madrid, se trouve

un nombre considérable de groupes historiques et de portraits. Nous avons déjà nommé le plus célèbre, *Les Filles d'honneur*, à côté doit prendre place un *Philippe IV* à cheval qui excite l'étonnement du visiteur. Le personnage, emporté par un coursier fougueux, galope au milieu d'une campagne aride tout éblouissante de soleil; sa chevelure flotte au gré du vent, son œil est animé, sa bouche prête à parler. « En vérité, pense M. Viardot, quand on fixe quelques moments la vue sur cette toile, l'illusion devient effrayante. C'est devant un tel tableau que l'imagination peut sans effort évoquer les hommes du passé, et renouveler le miracle de Prométhée. »

S'il nous fallait parler en détail de tous les portraits qui figurent au musée de Madrid, notre tâche serait interminable et nous risquerions de fatiguer le lecteur par une appréciation uniforme de chacun d'eux. Bornons-nous à citer les plus fameux : c'est d'abord le comte-duc d'Olivarès, à cheval et armé en guerre. Le peintre, on le devine, s'est complu dans son œuvre. Il a représenté son protecteur avec amour et lui a prêté tous les traits d'un énergique caractère; on lit dans son regard noble et fier l'habitude du commandement.

Auprès de cette belle image, nous avons les portraits d'Elisabeth de France, de Marianne d'Autriche, de l'Infant Balthazar, de la Jeune Infante Marguerite, du Marquis de Pascaire, de l'Alcade Ronquillo et de Barberousse lui-même; enfin, dans le genre grotesque, celui des nains de la cour.

Velasquez répéta souvent les mêmes sujets, Phi-

lippe IV, tout naturellement, lui fit exécuter plusieurs portraits de lui, comme des princes ou princesses de sa famille.

L'infante Marguerite-Thérèse se voit au Louvre; dans la galerie du Belvédère à Vienne; au Musée national de Madrid.

L'infant don Carlos Balthazar se trouve répété plusieurs fois au Musée royal de Madrid, tantôt à pied, tantôt à cheval. On le voyait aussi dans l'ancienne galerie Louis-Philippe.

Les portraits de Philippe IV et du comte-duc d'Olivarès sont plus nombreux encore, ils figurent dans presque tous les cabinets de l'Europe, notamment à Vienne, à Dresde, à Saint-Pétersbourg et à Londres. Presque toutes les ventes célèbres en présentent des échantillons : celles de M. Laperière, en 1817 et en 1823; celle de M. Dubois, en 1840; celle de Guillaume II, roi des Pays-Bas, en 1850, enfin celle de Louis-Philippe, en 1853.

Un mot tombé de la bouche du roi Philippe IV prouvera jusqu'à quel degré le maître rendait partout la nature. On rapporte que le souverain étant un jour venu le visiter dans son atelier, s'arrêta stupéfié devant le portrait de don Adrian Pulido Pareja, grand amiral de Castille, et que, s'adressant à la toile, il s'écria : « Quoi ! malgré mes ordres, vous n'êtes pas parti ! Ne vous avais-je pas confié l'honneur de mon pavillon? » Puis, que s'apercevant de sa méprise, il dit à Velasquez : « Vous m'avez trompé, mon fils ! »

Cette illusion entraînante, on la subit également

devant les tableaux de genre de l'artiste. Prenons, par exemple, ses *Buveurs* du Musée de Madrid. Quoi de plus saisissant? Le sujet est trivial, mais l'énergie brutale avec laquelle il est rendu, fascine au point d'identifier le spectateur avec les personnages qui l'animent. Bacchus, représenté sous les traits d'un bandit, demi-nu, couronne de pampres un nouveau membre de la confrérie des buveurs. Des hommes du peuple, à la face rubiconde, entourent ce grotesque président, les uns couchés, les autres accroupis, et boivent à la santé du récipiendaire. L'abrutissement de l'orgie contracte tous les visages. Au milieu du tableau, un ivrogne soutenant sa coupe, rit de bon cœur, tandis que son voisin, libertin aux lèvres pendantes, au regard allumé, à la chevelure aplatie sur le front, cause en lui appuyant le bras sur l'épaule. Deux bandits à gauche participent à cette fête grossière dans des postures différentes : l'un, enveloppé dans les plis d'un vaste manteau, relève de la main les bords de son chapeau; l'autre, à l'œil voilé, semble perdu dans les nuages d'une ignoble béatitude.

Que dire encore des *Fileuses* et de la *Reddition de Bréda* : deux perles du Musée royal!

Le premier représente l'intérieur d'une manufacture de tapis, cinq fileuses sont occupées à préparer de la laine dans une salle obscure, tandis que des dames viennent choisir quelques tapisseries. Une seconde pièce dans le fond communique avec la première par une arcade; le soleil y répand la plus vive clarté. La physionomie des travailleuses

est grossière, leur maintien commun, leur attitude vulgaire, les pieds et les mains vus de près paraissent inachevés. Mais si l'on se place à quelque distance, tout se détache, tout prend une forme divine. La lumière, en se jouant dans les tapisseries, produit mille reflets étincelants; les habits des dames de la cour s'illuminent, les murs eux-mêmes ont des nuances dorées. « Dix fois pendant mon séjour à Madrid, dit M. Beulé, je me suis replacé devant cette toile, dix fois j'ai subi le même charme. Je ne crois pas que la puissance humaine ait jamais exprimé à un tel degré cette musique des yeux qu'on appelle l'harmonie des couleurs. »

Le second tableau, *la Reddition de Bréda*, est le seul sujet d'histoire que Philippe IV ait commandé jamais à son peintre. Spinola, général espagnol, reçoit les clefs de la place vaincue, des mains du gouverneur flamand. A gauche, l'escorte du prince de Nassau; à droite, les troupes espagnoles dont les hautes piques ont fait appeler ce cadre *le Tableau des lances*, nom qu'il porte encore aujourd'hui. Au milieu, un large espace vide au travers duquel on distingue le paysage. C'est dans cet endroit que se rencontrent les deux chefs d'armée. Velasquez s'est peint lui-même à l'angle de la toile : son regard brillant, ses allures dégagées lui donnent l'air d'un véritable chevalier. Malheureusement, le chapeau d'un soldat dérobe au spectateur la plus grande partie de son visage. Le cheval de Spinola, placé sur le premier plan, se présente en raccourci. Les principaux acteurs de la scène sont autant de por-

traits. Il faut remarquer principalement la physionomie pleine de bienveillance et de finesse du général espagnol, et les types si exactement rendus des troupes ennemies. Les Flamands sont épais; leur chevelure est blonde, leur cou large, leur visage coloré; les Espagnols, au contraire, ont la taille élancée, les cheveux noirs et soyeux, la figure pâle et allongée.

Velasquez porta son génie d'imitation dans tous les genres, il est facile de s'en convaincre sans sortir du Musée royal. On y trouve des vues (celles du Pardo et d'Aranjuez par exemple), des paysages, des animaux, des fleurs et des fruits, enfin des tableaux religieux, tels que *la Visite de saint Antoine à saint Paul l'Ermite* et *le Martyre de saint Etienne.* Le maître avec son esprit plutôt positif qu'idéaliste « se sentait gêné parmi les dieux, les anges et les saints, il ne lui fallait que des hommes. » Aussi ne chercha-t-il jamais beaucoup les sujets mystiques dans lesquels il ne savait faire aucun frais d'imagination. M. Beulé trouve son *Adoration des bergers* d'un style horrible, et ce qui le frappe davantage dans *le Christ mort sur la croix*, c'est le détail de la croix de bois qui est rendue avec une exactitude effrayante, et dont les veines, les suintements résineux, la couleur rougeâtre du pin verni se détachent si bien sur les ténèbres.

Pour ne parler que des anciennes collections de Paris, Velasquez, il y a quinze ans, y était représenté par des tableaux de tous genres. La galerie Aguado possédait, entre autres, *La décollation de*

saint Jean-Baptiste, *La mort de Sénèque*, *Une femme aux bains*, *L'enfant au lapin*, *La jeune fille et le nègre*, *Une tête de vieillard*, *Plusieurs pièces de gibiers ou de viandes pendues à un mur.*

Le musée Louis-Philippe comptait vingt-trois originaux du maître, parmi lesquels nous signalons, comme les plus remarquables : *Une tête d'inquisiteur*, *Un paysage au soleil couchant*, *Une promenade de Séville appelée l'Alaméda Vieja*, enfin *Un enfant mangeant des pastèques.*

Notons, *Un paysan tenant une fleur à la main*, dans la galerie du Belvédère à Vienne; *Un mendiant* au musée de Munich, *Un jeune homme riant aux éclats* dans la collection de Saint-Pétersbourg.

L'aperçu que nous offrons de son œuvre, tout incomplet qu'il paraisse, suffit pour donner l'idée de l'importance et de l'activité de Velasquez. On retrouve ses compositions dans toutes les galeries publiques et chez un grand nombre d'amateurs : les deux toiles dont nous allons rendre compte en terminant, se sont vendues dernièrement à l'hôtel Drouot.

La première met en scène des laveuses au milieu d'un paysage. Le cadre assez restreint est d'un fini parfait. Du linge est suspendu au dessus d'un large puits et sur un bâton, à gauche du spectateur; une femme tire de l'eau tandis qu'une autre paysanne, aux formes opulentes, rince le linge, les manches relevées jusqu'au coude. Rien ne manque à cette scène agreste, pas même les poules et les pigeons qui picorent dans la campagne. L'artiste a donné

au paysage beaucoup d'ombre, beaucoup de feuillage, beaucoup de verdure.

Le second tableau est moins compliqué comme détails, il représente un tout petit pâtre gardant son troupeau. La pose de l'enfant est charmante. A gauche dans un fond, quelques moutons : près de lui un grand arbre. Le pâtre est assis, sa main gauche est posée sur la tête d'une brebis ; son bras droit est tendu et tient une houlette. La tête est levée, vue de trois quarts, sa physionomie exprime la douceur et l'innocence. Velasquez dans la composition du tableau n'a guère employé que deux couleurs : la terre de Sienne et le bleu : les ombres sont fortement accusées, de gros nuages roux obscurcissent l'horizon. Mais nous pouvons dire de cette œuvre, ce que M. Beulé disait au sujet du *Couronnement de la Vierge*. Il n'y a que deux espèces de couleurs, cela est vrai pourtant ; l'artiste les combine avec tant d'habileté, les fond et les dégrade avec tant de richesse ; il établit la relation de ses tons et de leur valeur avec une finesse si exquise qu'on reconnaît un grand coloriste !

Les dessins de Velasquez offrent les mêmes caractères que sa peinture, ils ont une énergie et une vérité saisissantes, généralement ils sont compliqués, et pour en bien apprécier toutes les qualités, il faut se placer à quelque distance : alors les personnages et les objets qui de près se confondent, prennent la forme de réalités : ils se détachent et se séparent entre eux, de façon à charmer le spec-

tateur dont ils flattent le regard par leur surprenante variété.

Le plus fidèle interprète et imitateur du style de notre artiste, celui qui, par son talent, lui fit le plus honneur, fut un pauvre esclave, Juan Pareja le mulâtre.

Occupé dès son enfance dans l'atelier du maître, c'est en préparant des palettes et broyant des couleurs que lui vint le goût des beaux-arts N'osant faire part à personne d'une vocation aussi peu en rapport avec son humble position, il se mit à étudier en secret pendant la nuit, mettant à profit les leçons que Velasquez donnait à ses disciples durant le jour. Il travailla longtemps avec une opiniâtreté infatigable, puis quand il se crut assez fort, voici le stratagême qu'il employa pour se faire pardonner. Sachant les visites de Philippe IV, il glissa une de ses propres compositions au milieu des tableaux de son maître et attendit les événements. Il en advint selon ses désirs. Le souverain, examinant les travaux de son peintre favori, découvrit le tableau de Pareja. « Quoi ! s'écria-t-il en s'adressant à Velasquez, vous avez terminé ce petit chef-d'œuvre sans m'en avoir montré l'ébauche ! » Alors l'esclave se jetant aux pieds du roi, lui avoua sa faute et le supplia de prendre pitié de son état. « Levez-vous, répliqua Philippe IV au comble de l'étonnement, quand on a votre talent on est digne d'être libre. » Velasquez non-seulement affranchit Pareja; mais encore l'admit au nombre de ses élèves. Ce bienfait porta des fruits. Le valet devint un artiste célèbre.

Mais pénétré de reconnaissance pour les bontés de son maître, il ne voulut jamais le quitter, et demeura le serviteur volontaire de sa famille jusqu'à l'époque de sa propre mort (1670).

X

LES ABSENTS DU LOUVRE.

Avec don Diego Velasquez se terminait la série des maîtres Espagnols représentés au Louvre. Sans vouloir parler de tous les absents et fatiguer le lecteur par la nomenclature d'une infinité de peintres plus ou moins médiocres, nous ne pouvons cependant clore nos études biographiques sans avoir porté l'attention publique sur des noms dignes, aussi, de figurer au catalogue de l'une des plus riches collections du monde.

Alonzo Cano est le premier qui s'offre à notre pensée. Peintre, architecte et sculpteur tout ensemble, il est regrettable qu'un artiste dont le talent surpasse encore la fécondité n'ait pas trouvé sa place dans le musée impérial.

Né à Grenade le 19 mars 1601, Alonzo Cano apprit les éléments de la sculpture sous la direction de son père qui était assembleur (ensamblador) de ces ornements d'architecture dont les retables sont composés en Espagne. De bonne heure il vint à Séville où, menant de front les deux arts, il étudia la peinture avec Francisco Pacheco et Juan del Castillo, la sculpture avec Juan Martinez Montanes et se perfectionna en copiant les belles statues grecques du palais des ducs d'Alcala.

En 1636 il avait terminé le grand maître-autel de la paroisse de Lebrija, travail confié jadis à son père et que la mort de ce dernier avait interrompu (1630). Tout le monde s'était accordé pour décerner de justes éloges à l'artiste qui reçut du chapitre 3,250 ducats en paiement de son ouvrage. Sa réputation grandissait tous les jours quand un duel avec le peintre Sébastien Llano de Valdès, son rival, le contraignit à prendre la fuite. Retiré à Madrid, ce fut Velasquez qui l'accueillit, le recommanda au duc d'Olivarès et le protégea de son crédit. Alonzo Cano, nommé peintre du roi, exécuta plusieurs travaux importants, entre autres le monument du couvent de Saint-Gilles et l'arc de Triomphe de la porte de Guadalaxara, dressé pour l'entrée de Marianne d'Autriche, seconde femme du roi. « Il fit aussi plusieurs tableaux, dit Quilliet, d'un genre si nouveau en Espagne, d'une telle suavité, que, surnommé l'Albane Espagnol, Lebrun lui-même se méprit à deux de ses compositions dans la Chartreuse de Triana. »

Après un séjour de treize ans à Madrid, Cano gagna Tolède où il espérait être nommé maestro mayor de la cathédrale, mais on l'écarta pour donner la place à Philippe Lazare de Goyti, et de retour à Madrid, notre artiste reprit paisiblement le cours de ses travaux jusqu'en 1650, époque à laquelle il se rendit à Valence pour y décorer la chartreuse de Porta-Cœli. Sept grands tableaux qu'il peignit alors lui valurent les suffrages de toute la ville, quand il partit ce fut à qui lui ferait les plus belles offres pour le retenir. Cette fois le séjour du maître à Madrid ne se prolongea pas. Il était désireux de revoir Grenade, sa patrie, et de s'y fixer loin du bruit pour y finir tranquillement sa carrière. Alonzo Cano pour s'assurer aussi une existence facile proposa au chapitre de se charger, moyennant une rétribution fixe, de l'ornement et de l'entretien de la cathédrale. On savait son talent comme peintre, comme sculpteur et comme architecte : c'était une véritable bonne fortune que l'acquisition d'un tel artiste, aussi Philippe IV, sur l'instante prière du chapitre de Grenade, le nomma-t-il par cédule royale datée du 11 septembre 1651 ; sous la condition toutefois qu'il entrerait dans les ordres avant la fin de l'année. Celui-ci, bien installé dans un magnifique atelier, s'occupa beaucoup plus de son art que de son éducation religieuse, et quand vint l'époque fixée il n'avait pas songé à remplir ses engagements. On consentit à lui donner du temps. Une année se passa, puis plusieurs autres, et Cano restait sourd à tout avertissement : il fit si bien, que le roi fati-

gué d'une persistance aussi tenace, le déclara déchu de ses droits le 29 août 1656. Alors le chapitre cessa de lui payer les honoraires de son canonicat. Il fallut la haute protection de l'évêque de Salamanque pour sauver le pauvre bénéficiaire. Le prélat voulut bien le faire sous-diacre sans examen, et Philippe IV leva l'interdit (14 avril 1658) ordonnant que les arrérages de la prébende qui avaient été retenus lui fussent payés intégralement. De cette façon Cano put profiter tranquillement de son bénéfice jusqu'à sa mort (5 octobre 1667).

Alonzo Cano, doué comme l'Espagnolet d'un caractère généreux avec ses inférieurs, était, comme lui, emporté, vindicatif, intraitable avec ses égaux. A son retour de Tolède, en 1644, il perdit sa femme et le bruit courut qu'il l'avait assassinée, on dit même que, traîné en prison par ordre du roi, le peintre fut soumis à la question. Ainsi que le fait remarquer Quilliet, il ne faut pas ajouter foi à cette accusation dont Lazare Diaz del Valle, qui vivait alors à Madrid et qui cite cent traits particulier de la vie de Cano, ne parle pas; d'autant que fort peu de temps après, Alonzo fut nommé majordome de la confrérie de Notre-Dame des Sept-Douleurs à Madrid. Mais on doit avouer aussi que l'artiste avait une pitoyable réputation de brutalité, puisque le public accréditait de semblables assertions. Rempli d'amour-propre et plein de sa valeur personnelle, il lui arriva de mettre en pièces un saint Antoine qu'on lui marchandait. Passionnément épris des beaux-arts, il jeta au visage du prê-

tre qui assistait à ses derniers moments un christ mal sculpté et préféra mourir en baisant un crucifix de bois.

Les qualités principales d'Alonzo Cano comme peintre et comme sculpteur sont la pureté du trait et l'élégance de la forme : toujours son style est élevé, son goût délicat, et s'il n'aimait pas les sujets compliqués, du moins il perfectionnait toutes ses œuvres de façon à représenter la nature dans ses tons les plus harmonieux, drapant ses personnages avec le même art que Zurbaran.

L'un des maîtres les plus féconds de l'Espagne, il laissa une infinité de dessins d'une touche et d'une exécution remarquables. Il est peu de cabinets d'amateurs qui n'aient conservé quelques-unes de ses ébauches. Comme preuve de son étonnante facilité, on rapporte que souvent quand un pauvre lui demandait l'aumône il lui faisait présent d'un dessin qu'il traçait devant lui, le chargeant de le porter de sa part à un grand seigneur ou bien à un marchand.

Le musée de Madrid compte sept toiles d'Alonzo Cano, entre autres saint Jean écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos, — la Vierge adorant l'enfant Jésus, — le Christ pleuré par un ange. La galerie de Louis-Philippe en comptait vingt-cinq, parmi lesquelles se remarquaient des Vierges, — saint Jean-Baptiste, — une Descente de croix, — sainte Thérèse percée d'une flèche et trois portraits de lui-même : le premier le représentait à l'époque de sa jeunesse, le second dans un âge avancé, le troi-

sième au temps de sa vieillesse. Enfin la collection Aguado possédait douze tableaux de notre peintre, entre autres : le Christ en croix, — la Vierge et l'enfant Jésus, — une Assomption, — l'atelier de saint Joseph, et une toile d'une bizarre conception représentant un saint faisant pénitence. Si l'on en croit Quilliet, les ouvrages d'Alonzo Cano sont répandus dans toute l'Espagne. Il n'est point une église, un couvent de Cordoue, de Madrid, de Grenade, de Séville qui ne conserve plusieurs chefs-d'œuvre de lui.

Le caractère violent et impérieux du peintre dont nous venons de dire quelques mots, nous amène à parler d'un de ses compatriotes, qui joignait au naturel le plus intraitable un talent vraiment distingué. C'est Herrera le jeune. Né à Séville, en 1622, nous avons rapporté comment il prit ses premières leçons avec son père, et comment, un beau jour, fatigué des mauvais traitements que lui infligeait le vieil Herrera, il s'enfuit de son atelier et partit pour Rome, emportant avec lui l'argent de la maison. Comme son père, il était impétueux et indépendant, aussi ne voulut-il jamais suivre de modèles et conserva-t-il toujours son originalité au milieu des merveilles dont il était entouré en Italie. Cependant ses tableaux de chevalet, d'une énergie vraiment toute personnelle, lui acquirent de la réputation, et ses compositions de genre, dans lesquelles il excellait, lui valurent le surnom de *Il Spagnolo degli pesci*. Herrera le jeune ne quitta pas Rome avant la mort de son père. De retour à Sé-

ville, sa patrie, il peignit son grand *Saint François;* mais son caractère haineux le fit détester de tout le monde. Il lui fallait la première place; on sait l'acharnement qu'il mit à persécuter Murillo. Quand celui-ci, en dépit de l'envie, eut fondé son Académie, le titre de vice-président, qu'il offrit à son rival malheureux, ne parvint pas à l'apaiser. Furieux de sa défaite, Herrera partit pour Madrid, espérant que là, du moins, il pourrait faire apprécier son génie. Un *Saint Herménégilde*, qu'il exécuta pour les Carmélites déchaussées, fut en effet très-goûté; mais le peintre ne trouva pas qu'on lui eût décerné assez d'honneur. « Une pareille œuvre, s'écriait-il, devait être mise en place au son des trompettes et des clairons. » Cette forfanterie fit beaucoup rire à Madrid; mais, comme il était homme de mérite, on n'en estima pas moins son tableau. Philippe IV, instruit du talent de l'artiste, lui fit plusieurs commandes. D'après l'ordre du souverain, Herrera le jeune décora la chapelle de Notre-Dame-d'Atocha, où il représenta l'*Ascension de la Vierge*, fresque d'un coloris vigoureux, d'une combinaison savante d'ombres et de lumières. Philippe IV, ravi de cet ouvrage, en nomma l'auteur «peintre du roi;» puis, en 1677, à la suite de plusieurs autres travaux, « grand maître des ouvrages royaux. » Herrera mourut à Madrid en 1685. Il avait été comblé de récompenses et, toujours mécontent, s'était plaint toute sa vie de persécutions imaginaires. Il se vengeait de ses ennemis par d'offensantes allégories. Beaucoup de ses œuvres en comportent; dans la voûte d'Atocha, c'est

un lézard qui ronge sa signature. Dans plusieurs de ses tableaux, ce sont des chiens avec des mâchoires d'âne, et des rats mangeant le cartel où son nom était inscrit. Comme, un jour, un grand personnage, malgré ses conseils, avait acheté de mauvais tableaux, Herrera ne craignit pas de le représenter sous les traits d'un singe cueillant un chardon au milieu de fruits et de fleurs. Heureusement la toile fut mise en pièces par un ami, au moment où elle allait être portée chez le seigneur.

Herrera le jeune laissa plusieurs dessins estimés, peignit à fresque la voûte du chœur de Saint-Philippe-le-Royal et celle d'Atocha. Heureux imitateur de son père dans les grandes compositions, il l'égala dans les tableaux de chevalet, et le surpassa dans les fleurs.

La galerie Aguado possédait de lui *Saint Jérôme se frappant la poitrine avec une pierre*, et le musée Louis-Philippe comptait un, *Ange Gardien*, un *Archange Raphaël*, et, sous le n° 105 de l'ancienne collection Standish, un Cardinal, un Evêque, des Saints et des Chérubins.

Moins connu qu'Herrera le jeune, et surtout qu'Alonzo Cano, il est un autre peintre qui, par son énergique persévérance, parvint, en dépit de la nature, à se faire une place dans les arts et à conquérir le talent : c'est Juan-Fernandez Navarrete, surnommé *El Mudo*. A l'âge de trois ans (1529), une maladie grave le rendit muet, et le pauvre enfant, privé de toute espèce de relations avec ses semblables, fut abandonné à ses propres facultés, sans que

des secours extérieurs vinssent former ou développer son intelligence. Seul, il conçut le goût de la peinture, seul, il apprit à tracer, à l'aide du crayon, les objets dont son infirmité l'empêchait de connaître le nom. Le Père Fray Vicente, du couvent de la Estrella, s'occupait un peu de beaux-arts. Il vit les grossières ébauches de l'enfant, et, frappé de ses dispositions, pria ses parents de le lui confier. Après un court séjour dans la communauté du bon religieux, l'élève avait surpassé le professeur, et celui-ci décidait le père à l'envoyer en Italie pour s'y perfectionner. Le Mudo visita Rome, Florence, Milan et Venise, devint l'élève du Titien, et, pendant les vingt années qu'il demeura loin de l'Espagne, acquit une telle renommée, que son nom parvint jusqu'aux oreilles de Philippe II. Le roi, cherchant alors des artistes pour décorer l'Escurial, appela ce peintre auprès de lui. Le « *Baptême de Jésus*, » que le Mudo rapportait de son voyage, frappa surtout Philippe II, tant à cause de la délicatesse de la touche que du brillant de la couleur. Ce petit tableau valut à son auteur le titre de peintre du roi et les appointements de deux cents ducats.

Cependant le Mudo, à peine installé dans son atelier, fut pris de nostalgie : il voulut absolument revoir Logroño, sa ville natale, et ne consentit à terminer ses travaux qu'après y être allé passer plusieurs mois. En 1571, il était de retour, rapportant quatre grands ouvrages : *l'Assomption*, *le Martyre de saint Jacques-le-Majeur*, *Saint Philippe* et *Saint Jérôme.* Juge rigoureux pour ses proprse œuvres,

le Mudo trouvait le premier de ces cadres mal réussi. A peine il était en place qu'il suppliait Philippe II de le lui rendre, voulant, disait-il, le remplacer par une bien meilleure composition. Heureusement le roi s'opposa aux scrupules de son peintre, et préféra lui commander quatre nouveaux tableaux : *la Nativité*, *le Christ à la Colonne*, *la Sainte-Famille* et *Saint Jean écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos*. La réunion de ces huit grandes compositions présente à peu près toute l'œuvre du Mudo ; malheureusement elles furent en partie détruites par le feu. L'artiste possédait de précieuses qualités. La richesse de son coloris le fit nommer le Titien espagnol, et son tableau de *la Nativité*, éclairé par trois sortes de lumières, est d'un mérite si apprécié que Peregrino Tibaldi s'écriait en le regardant : « Oh ! quels admirables bergers ! » Mais, avec son caractère tout national, le Mudo recherchait les excentricités. Ainsi, dans sa remarquable compostion, *la Sainte-Famille*, où le spectateur ne peut se lasser d'admirer la beauté des types, l'expression vigoureuse des physionomies, on s'étonne, à bon droit, de voir d'un côté une perdrix, de l'autre un chien et un chat qui se disputent un os, avec les contorsions les plus grotesques du monde.

Le manque de goût dont le peintre fit preuve à diverses reprises explique certaines clauses assez bizarres d'un contrat passé vers 1576, entre le Mudo et le prieur de l'Escurial, peu de temps après le succès obtenu par *Abraham et les trois Anges*. L'ar-

tiste s'engageait à livrer trente-deux tableaux en quatre ans, sous la condition expresse de n'y introduire ni chien, ni chat, ni figure déshonnête.

Le Mudo s'était mis en devoir d'accomplir ses engagements, quand la mort vint le prendre (8 mars 1579). La mère voulut que son fils reposât dans le monastère de la Estrella, où les premières leçons de peinture lui avaient été données. Alonzo Sanchez Coello et Luis de Caravajal achevèrent la commande, et les trente-deux tableaux furent livrés à l'époque fixée par le contrat.

Le Mudo était doué d'une intelligence prodigieuse et d'un esprit dont la vivacité était encore augmentée par le travail incessant qu'il était obligé d'accomplir pour se faire entendre sans le secours de la parole. Au dire de ses biographes, il lisait, écrivait et jouait aux cartes à ravir. Quant à son art, il en était vraiment fanatique. Un jour, il se brouilla avec Philippe II, qui voulait faire rogner une toile du Titien, trop grande pour être placée dans la salle du Réfectoire, à l'Escurial.

La mort de Fernandez Navarrete el Mudo fut un deuil général. Le grand Lope de Vega composa en son honneur une petite pièce de vers, dont Quilliet donne la traduction suivante :

Le ciel m'a refusé de parler l'avantage
Pour que mon seul entendement
Donnât le sentiment
A chaque personnage;

En effet ma touche est si vive
Et ma couleur si décisive,
Qu'à mes portraits je semble imposer une loi,
Celle de s'énoncer pour moi.

Sanchez Coello, avec beaucoup moins de réputation et beaucoup moins de talent, joua, près de Philippe II, le même rôle qu Velasquez, plus tard, à la cour de Philippe IV. Il existe même et dans la vie et dans le style des deux peintres assez d'analogie.

Sanchez Coello naquit à Benifayro, dans le royaume de Valence, vers le commencement du seizième siècle, et se maria en 1541, avec doña Luisa Reynalte. Il fit ses débuts dans les arts sous Antonio Moro, quand celui-ci fut envoyé à Lisbonne pour y peindre la famille royale, et devint secrétaire de don Juan, époux de la sœur de Philippe II, doña Juana. Sa fortune vint de là. Quand don Juan mourut, sa veuve recommanda Sanchez au roi d'Espagne, et dès ce jour, non-seulement le peintre eut ses entrées à la Cour, mais encore devint l'inséparable ami de Philippe II qui lui donna de vastes bâtiments proches du palais, et se réserva le droit de visiter « son bien-aimé fils Alonzo, » comme il l'appelait, à toute heure du jour. Pacheco rapporte que souvent il entrait dans l'atelier, dont il conservait une clef, au moment où le peintre était à table, et qu'alors il visitait seul les ouvrages commencés, ou que souvent encore, surprenant Sanchez assis et peignant, il s'approchait doucement, lui mettait sans façon

les mains sur l'épaule et le forçait à ne pas se déranger.

Ainsi favorisé des bonnes grâces de son roi, la fortune de Sanchez Coello fut rapide. Il n'est pas un grand seigneur qui ne briguât l'honneur d'être admis à sa table vraiment princière. « Sa maison, dit Pacheco, fut fréquentée par les plus grands seigneurs de son temps... : l'archevêque de Séville, l'archevêque de Tolède, et, ce qui est plus encore, don Juan d'Autriche, le prince don Carlos, et une infinité de grands, d'ambassadeurs; au point que maintes fois les chevaux, litières, carrosses et chaises à porteurs remplirent deux grandes cours de sa maison. »

Quand, par hasard, Philippe II ne pouvait emmener avec lui son peintre chéri, il lui écrivait des lettres pleines de l'affection la plus tendre, s'informant de sa femme et de ses enfants avec un intérêt tout particulier, et toujours lui demandant s'il n'avait pas quelque nouvelle faveur à réclamer de lui. Sanchez Coello, jusqu'à sa mort, arrivée à Madrid en 1590, jouit d'un bonheur parfait auquel rien ne vint porter ombrage.

Bien que notre artiste se soit essayé dans tous les genres, comme Velasquez, il doit à ses portraits la plus large part de ses succès. Souvent il peignit le roi à pied, à cheval, en habits de voyage, armé de toutes pièces, et répéta plusieurs fois chaque membre de sa famille, composée de dix-sept princes ou princesses; enfin il représenta un grand nombre de personnages illustres, tels que don Luis Mendez

de Haro, marquis del Carpio ; Jacques de Cordoue; Rodolphe, empereur d'Allemagne ; Ernest, son frère, archiduc d'Autriche ; Ferdinand, archiduc d'Autriche, frère de l'empereur Maximilien ; enfin le Père Siguenza et saint Ignace de Loyola, d'après les indications qui lui furent fournies par le Père Ribadeneyra. Tous ces portraits, au dire des contemporains, étaient d'une ressemblance frappante.

Sanchez Coello, en 1570, peignit, avec Jacques d'Urbina, les arcs de triomphe élevés dans Madrid, à l'occasion de l'entrée d'Anne d'Autriche, femme de Philippe II, et, vers 1582, fit plusieurs tableaux pour le monastère de l'Escurial, entre autres *Saint Paul*, premier ermite, avec *saint Antoine*, *Sainte Catherine* avec *sainte Inès*, et les *Saints Just et Pasteur.*

La galerie Louis-Philippe comptait dix portraits de la main de Sanchez Coello ; les plus remarquables étaient celui de la princesse Jeanne d'Autriche ; celui de Madame Marguerite, gouvernante de Flandre, fille de Charles-Quint ; celui de Rodolphe, prince de Hongrie, fils de Maximilien II ; enfin celui de Wenceslas, frère du même empereur d'Allemagne.

La fille de Sanchez Coello, dona Elisabeth, fut sa meilleure élève ; peintre de portraits, comme son père, elle est citée justement comme une des dames les plus illustres de Castille, par le bachelier Jean Peres de Moya, dans son ouvrage *Des saintes et illustres Espagnoles*.

Claudio Coello, qui n'est que l'homonyme de Sanchez, naquit à Madrid beaucoup plus tard que

lui; sans connaître précisément la date de sa naissance, on sait qu'elle remonte au milieu du XVIIe siècle, et que sa mort est de 1693. Peintre d'histoire et fresquiste, ce fut en copiant les toiles des maîtres étrangers, tels que Titien, Rubens et Van-Dyck, qu'il se perfectionna et put lutter avec succès contre la décadence dont l'Espagne sentait les premières atteintes. Il peignit, avec José Donoso, les arcs de triomphe élevés pour l'entrée, à Madrid, de Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II, fit, en 1683, la coupole du couvent des Augustins, à Sarragosse, et, après la mort de son maître Rizi, termina un tableau que cet artiste avait commencé pour la sacristie de l'Escurial. Son talent fut largement récompensé par Charles II, qui le nomma successivement peintre du roi, peintre de la chambre et fourrier du palais.

En 1691, le chapitre de Tolède, voulant s'attacher un aussi bon artiste, le décora du titre de peintre de la cathédrale. Les ouvrages principaux de Claudio Coello sont d'abord : *El Cuadro de la Forma,* qui coûta trois années de travail à son auteur, et dans lequel se trouve retracée avec beaucoup de netteté et d'harmonie toute une procession royale, composée d'une cinquantaine de personnages au moins portant une hostie dans la sacristie de l'Escurial. Ensuite *l'Histoire de Psyché*, *le Martyre de saint Etienne* et *l'Apparition de l'Enfant Jésus à saint François,* tableau qui faisait partie de la collection Louis-Philippe.

Parmi ses portraits se distinguait celui d'un car-

dinal, propriété jadis du marquis de Las Marismas.

Ce fut l'arrivée de Luca Giordano à la cour d'Espagne qui hâta la mort de Claudio Coello, par le chagrin qu'elle lui causa. Charles II avait donné à cet étranger la mission de peindre les voûtes de l'Escurial et celles du grand escalier; la sensibilité de Claudio s'en alarma, il se crut attaqué dans son honneur, et peu de mois après il expira de douleur. « S'il fût né sous Philippe II, dit Quilliet, ce temps si fécond en talents supérieurs, il eût été sans doute un des plus grands peintres de l'Espagne. C'est ce que l'on peut juger à l'examen de ses ouvrages, qui se composent de toutes les saines parties de l'art. »

Pablo de Cespèdes, né à Cordoue en 1538, fut un des artistes les plus érudits que l'Espagne ait jamais possédés; en même temps qu'il faisait des études de peinture, il apprenait la philosophie et s'instruisait dans les langues orientales. Antiquaire distingué il laissa un savant ouvrage sur l'histoire de la cathédrale de Cordoue; littérateur harmonieux et correct, il composa sur la peinture un poëme dont Pacheco nous a transmis des fragments; il écrivit encore un traité de perspective théorique et pratique, et dans un discours plein de science établit le parallèle entre la peinture ancienne et la peinture moderne, (1604) Cespèdes parla trois langues, l'hébreu, l'arabe, le grec, fit de curieuses recherches sur le temple de Salomon, et composa un mémoire estimé sur l'origine de l'ordre corinthien en architecture. Il ne connaissait que les premiers

éléments de la peinture quand il partit pour Rome; là, il étudia sous un disciple de Michel-Ange et laissa plusieurs échantillons de son talent. L'histoire de la Vierge dont il orna la chapelle de l'Annonciata, dans l'église de la Trinité del Monte, fut surtout fort admirée. Sa nomination à un canonicat rappela Cespèdes à Cordoue, (577). Malgré ses devoirs religieux, qui absorbaient une partie de son temps, l'artiste ne négligea pas plus la peinture que la philosophie et les lettres. A Cordoue comme à Séville, où il passait les vacances, furent composés ses meilleurs tableaux. On cite en première ligne la Cène, où toutes les beautés idéales, nous dit Quilliet, se trouvent réunies et font de cet ouvrage un chef-d'œuvre vraiment classique. Il paraîtrait que Lebrun resta deux heures en extase devant ce tableau.

L'Enterrement de la glorieuse vierge sainte Catherine, martyre, mérite aussi les plus grands éloges, si l'on en croit Pacheco. Sans parler des brillants effets de lumière et des tons naturels des chairs, les anges sont si beaux qu'ils semblent être descendus du ciel pour présider aux obsèques de la vierge sainte. Lors de l'expulsion des Jésuites, par Charles III, l'Enterrement de sainte Catherine, ainsi que sainte Ursule et les Onze mille vierges; le Sacrifice d'Abraham; un Calvaire; une Prière au jardin des Oliviers, etc, disparurent d'Espagne, et malheureusement on ne sait pas où sont allées tant de remarquables compositions. Ce qui reste des œuvres de Pablo Cespèdes demeure encore à Séville et à Cordoue. Madrid ne possède qu'une Assomption ac-

tuellement à l'Académie de San-Fernando, et les différentes collections françaises, jadis si variées, n'offraient de lui qu'un seul portrait. Quilliet admire surtout, dans les tableaux comme dans les fresques de ce peintre, mort à Cordoue le 26 juillet 1608, l'élégance et le grandiose du dessin, la liberté des figures anatomiques, la hardiesse des raccourcis, les heureux effets du clair-obscur, le coloris le plus brillant, l'expression la plus vraie et surtout le génie de la composition. Tout en admettant l'incontestable talent de Cespèdes, nous donnons, bien entendu, sous toutes réserves, l'élogieuse appréciation que nous trouvons chez l'auteur du Dictionnaire des peintres.

Parmi les artistes à citer encore, figure Luis Tristan, qui naquit à Tolède en 1576, et mourut dans la même ville en 1640. Elève préféré du Greco il fut aussi le modèle de Velasquez qui avait pour son style pur et correct la plus haute estime. Les œuvres principales de Luis Tristan sont : Moïse frappant le rocher, l'Enfant Jésus au milieu des docteurs, une belle Sainte-Trinité, avec figures de grandeur naturelle ; enfin, le portrait du cardinal de Sandoval, archevêque de Tolède, et les remarquables tableaux du maître-autel de la paroisse de Yepès. La galerie Louis-Philippe comptait de lui deux Adorations des Mages, la Descente du Saint-Esprit, l'Adoration des Bergers, une Résurrection et le Christ en Croix.

Tristan était fort jeune que déjà le Greco lui confiait les travaux les plus importants. Un jour, l'élève venait d'achever pour son professeur une Cène com-

mandée par les hiéronymites de la Lisla. La communauté, très-satisfaite de l'œuvre du reste, refusa de la payer deux cents ducats sous prétexte que l'auteur était encore un enfant, et comme l'artiste insistait il fallut recourir au Greco. Celui-ci feignit d'abord de se mettre en colère, et levant un bâton sur son élève l'accabla de propos injurieux. Il ne sait, dit-il enfin aux moines, ce qu'il a demandé; la faute en est à son jeune âge et vous l'excuserez, ce n'est pas deux cents ducats mais cinq cents qu'il voulait dire; qu'on reporte chez moi le tableau, je vais compter cette somme à Tristan. Les religieux, confondus, préférèrent garder l'œuvre et donnèrent les cinq cents ducats.

Deux noms pour terminer, Luis de Vergas, né à Séville (1502), mort en 1568. Il alla s'inspirer en Italie, y séjourna longtemps et revint dans sa patrie précédé d'une grande réputation. Ses œuvres demeurèrent très-estimées dans toute l'Espagne. De 1563 a 1568 il peignit des fresques sur la face extérieure de la Giralda. Son tableau le plus important représente « la Génération temporelle de Jésus. »

Valdès-Leal, né à Cordoue en 1630, mort en 1691, était à la fois peintre et graveur. Il laissa une infinité de tableaux qui brillent plutôt par l'éclat et la vigueur du coloris que par le fini et la correction du dessin. Le musée Louis-Philippe possédait quatorze originaux de lui, et la galerie Aguado en comptait trois. Les plus appréciés étaient : Judith tenant la tête d'Holopherne. Le martyre de saint André, saint Jérôme en habits de cardinal, saint Jérôme

au milieu des docteurs, plusieurs têtes de martyrs, la Vierge dans une gloire et le Christ en croix.

Nommé d'abord majordome de l'Académie de peinture à Séville, Valdès-Leal en devint président vers l'année 1663. Tant que Murillo vécut il le poursuivit de sa jalousie; après la mort de l'illustre maître, au contraire, il tint le premier rang dans sa ville natale et se montra dédaigneux et superbe avec ses rivaux pour se venger, disait-il, de n'y avoir occupé longtemps que la seconde place. Murillo pourtant n'avait jamais négligé l'occasion de lui être agréable en rendant justice à son talent. Un jour qu'on venait de placer dans le chœur de la Charité un tableau de Valdès, représentant des corps morts à demi corrompus. « Mon ami, s'écria Murillo, cela doit se regarder les narines fermées, tant est complète l'illusion ! »

XI

LUCA GIORDANO

Le dernier maître ancien dont nous allons parler clôt, pour ainsi dire, cette période si féconde en grands peintres, sinon en grands événements politiques, qui commence et finit avec la pâle dynastie de Habsbourg.

Bien que né dans le royaume de Naples (1632), Luca Giordano occupe ici une place légitime. Espagnol par son père, il eut Ribera pour professeur, et vint en Espagne où il peignit ses principales œuvres. Dernier représentant de l'art, il est aussi le premier auteur de la décadence, à cause de la rapidité et de l'indépendance de son talent, que ses successeurs crurent imiter ne s'affranchissant de toute

règle et de toute borne raisonnable. Nous ne saurions, pour ces raisons, passer légèrement sur la vie de cet homme dont les qualités éminentes font pardonner les défauts pour lui-même, mais dont les défauts aussi ont exercé en Espagne la plus détestable influence. « Enfin Giordano arrive, disait, à Claudio Coello, un de ses amis, dans son impatience; il va nous apprendre comment on gagne vite de l'argent. — Sans doute, répondit celui-ci, et surtout il va lever beaucoup de nos scrupules.

Luca Giordano, dès ses plus jeunes années, se fit remarquer par une prodigieuse rapidité d'exécution. Dans l'atelier de Ribera il étonnait déjà ses camarades qui ne pouvaient croire à tant de fécondité ; les travaux les plus importants semblaient ne lui coûter aucun souci ; d'ailleurs il peignait sans relâche, et son père, toujours auprès de lui, ne cessait de lui répéter cette parole devenue proverbiale : « Luca, fa presto. » A seize ans, Giordano allait à Rome compléter son éducation artistique; là, il devenait l'ami de Pierre de Cortone, qu'il aida dans plusieurs compositions, copiait différentes toiles de Raphaël, puis se rendait à Venise, à Florence, où tout son temps fut consacré à l'étude. De retour à Naples, il était tellement initié au style de Tintoret, de Véronèse et du Titien, que ses copies passaient pour des originaux, et souvent étaient vendues comme tels.

Charles II, instruit du mérite de Giordano, voulut, à tout prix, se l'attacher. En 1692, il lui fit offrir une somme de 1,500 ducats, le libre transport de ce

qu'il voudrait apporter avec lui, plus l'emploi de fourrier de la Chambre, un carrosse, une maison et le prix de tous ses tableaux. La proposition était trop brillante pour que l'artiste la repoussât; au mois de mai de la même année il partait donc avec sa famille, et s'installait à Madrid, où son arrivée fit mourir de chagrin le pauvre Claudio Coello, jusque-là favori du roi.

Luca Giordano, pendant les huit années qu'il séjourna en Espagne, couvrit littéralement de ses œuvres tous les palais, toutes les églises, et tous les monastères de Madrid.

Ses premières productions furent : le Triomphe de saint Michel sur le Démon et saint Antoine de Padoue prêchant les poissons. A l'Escurial, il commença les fresques du grand escalier et décora les dix voûtes de l'église, dont la principale, qui représentait la mort de la Vierge, était si parfaite, que Cean-Bermudez ne craignit pas de l'appeler un poëme épique.

Dans le palais de Buenretiro, Luca Giordano représenta l'histoire de l'ordre de la Toison-d'Or, les travaux d'Hercule et, sur quatre grandes toiles, les principales batailles de la guerre de Grenade.

Ces œuvres achevées, le maître partit pour Tolède, y peignit plusieurs fresques dans la sacristie de la cathédrale, puis revint à Madrid, où il décora la chapelle du vieux palais, mit la dernière main à la coupole de Nuestra Senora de Atocha, commencée par Herrera le jeune, et composa, pour cette église, deux grands tableaux figurant la restaura-

tion de Madrid par l'intercession de Notre-Dame d'Atocha.

Telle est, en abrégé, la nomenclature des créations capitales de Luca Giordano en Espagne; si nous y ajoutons une infinité de tableaux plus ou moins compliqués, que l'artiste vendit aux princes, aux particuliers et aux couvents de Madrid, nous aurons l'idée de cette incroyable rapidité d'exécution dont ses contemporains étaient émerveillés. Sans parler, en effet, des travaux exécutés pour les amateurs, Luca Giordano, durant un séjour de huit ans en Espagne, peignit cent quatre-vingt-seize tableaux pour les églises ou les édifices royaux.

Le maître revint à Naples, au mois de février 1702. Suivant sa maxime, que ses pinceaux, quand il les abandonnait, lui montaient à la tête, il ne prit aucun repos, et, malgré sa vieillesse, il travailla sans relâche jusqu'au moment de sa mort, 4 janvier 1705.

Plus prompt à terminer un tableau qu'un autre à l'esquisser, Luca Giordano se fit bien plutôt remarquer par la grandeur de ses conceptions que par la correction de son dessin; ses plans étaient largement jetés, ses personnages souvent majestueux, son coloris toujours vigoureux; mais il ne fallait pas s'arrêter au détail, ni demander à l'artiste le fini de la forme, ou la pureté du trait. Comme il arrive généralement, ses élèves copièrent ses défauts beaucoup plus que ses qualités, et la décadence après lui marcha vite, car il avait détruit comme à plaisir, pense M. Viardot, les dernières règles protectrices du bon goût, les derniers retranche-

ments de l'art, au profit d'une funeste agilité d'esprit et de main ; le vide et le néant se fit aussitôt, et son école ne produisit que des médiocrités.

Le Musée impérial posséde de Luca Giordano deux tableaux religieux : 1° la Présentation de Jésus au temple ; 2° Jésus se soumettant à la mort pour le salut des hommes, et un tableau profane : Mars et Vénus. « Mars, nous dit le Catalogue, s'éloigne de Vénus couchée sur un lit de repos. Deux femmes, à droite, s'occupent de la toilette de la déesse ; à gauche, un amour aux ailes de papillon joue avec un chien ; vers le milieu, un autre amour est couché sur un globe, autour duquel rampe un serpent. Dans le fond, Vulcain est occupé aux travaux de sa forge. »

XII

GOYA.

Depuis Luca Giordano jusqu'à nos jours, une seule personnalité se révèle : Goya. Il n'est pas d'artiste plus populaire en Espagne; tout le monde le connaît, tout le monde parle de lui. Seul, il possède au plus haut degré cette puissance fougueuse, cette originalité sauvage qui entraîne et fascine. Dessinateur incorrect, ses eaux-fortes, pleines d'imperfections, présentent un imprévu bizarre qui donne le vertige. Tout y est monstrueux. Les poses des personnages sont forcées ; leurs yeux hagards ; leur sourire en quelque sorte satanique; leur chevelure sèche et contournée; les objets eux-mêmes affectant des formes excentriques semblent autant de fantô-

mes, qui ricanent ou glissent sur le sol. Devant ces lugubres apparitions, le spectateur s'arrête, enveloppé comme d'un cercle magnétique dont il ne peut se dégager. C'est le cauchemar d'une nuit fiévreuse : il veut fuir, mais son regard reste attaché, malgré lui, sur l'effrayante image; son esprit se perd, des bourdonnements tourbillonnent dans sa tête, et quand il sort de son engourdissement, le frisson parcourt ses membres; c'est presque de la folie; c'est au moins de l'hallucination.

Sans maître comme sans élève, Goya n'eut aucun imitateur digne de lui être comparé. Ses compositions, enfantées par une imagination essentiellement capricieuse, emportent les qualités comme les défauts d'un premier jet. Le style en est facile et nerveux, mais la forme, singulière autant qu'imparfaite, ne soutiendrait pas la critique d'un examen sérieux.

L'année 1746 vit naître à Fuendetodos, bourgade du royaume d'Aragon, le célèbre Francisco Goya y Lucientès; esprit indépendant, génie singulier, qui laisse bien loin derrière lui toutes les excentricités de l'ancienne peinture espagnole. Le seul professeur dont il reçut des leçons fut un certain José Luzan, homme d'un mérite très-contestable, qui enseignait alors le dessin à Sarragosse, et ne put conduire longtemps son élève. En sortant de ses mains, Goya se mit à voyager en Italie, visita Rome, s'inspira de ses chefs-d'œuvre, retourna dans sa patrie, copia les principaux tableaux des collections royales; enfin, sans le secours d'aucun maître, parvint

à se créer un style particulier, et à connaître les procédés d'un art qui n'avait plus alors de représentant en Espagne. Goya fut nommé pintor de camara, vers l'année 1780, demeura longtemps à la cour de Charles III, puis de Charles IV, où tout le monde le chérissait à cause de son noble caractère; et vint se fixer à Bordeaux, où il mourut en 1832, âgé de quatre-vingt-six ans.

Le Musée Louis-Philippe comptait plusieurs toiles de lui, savoir : un Enterrement ; — la dernière Prière d'un condamné ; — Manolas au balcon ; — Femmes de Madrid en costume de majas ; — des Forgerons : — Lazarille de Tormes ; — un Portrait de la duchesse d'Albe; — enfin son portrait à lui-même. Mais l'Espagne a conservé les œuvres principales de Goya.

On cite d'abord sainte Rufine et sainte Marine, qu'il peignit pour la cathédrale de Séville, puis un Saint Louis de Borgia faisant ses adieux au monde, et un Possédé, toiles pleines de vigueur, dont il décora la cathédrale de Valence. Au Musée royal, Goya est représenté par les portraits à cheval de Charles IV et de Marie-Louise. « Ce sont des ouvrages, écrit M. Viardot, fort imparfaits, sans doute, où les fautes de dessin sont nombreuses et grossières, surtout dans la charpente des chevaux. Mais la tête et les bustes offrent de si singulières beautés, et je dirai si imprévues ; il y a dans cet ensemble, fort défectueux lorsqu'on l'analyse, un effet si vigoureux, la pâte en est si ferme, la couleur si vraie, la touche si audacieuse et si puissante, qu'on ne peut man-

quer d'admirer ces qualités rares, tout en déplorant les défauts essentiels qu'elles ne peuvent entièrement racheter. » Le Musée national, moins riche que la collection royale, ne possède de l'artiste qu'une Loge au Cirque des taureaux, sorte de caricature esquissée dans un style spirituel et indépendant.

L'Académie de Madrid compte cinq tableaux de Goya : Un Portrait de la duchesse d'Albe, en habits de maja andalouse, et quatre petits pendants tout-à-fait dans le goût du peintre, qui recherchait les sujets excentriques : Un Auto-da-fé — une Procession; du vendredi saint; — une Course de taureaux; — une Maison de fous.

Avant d'arriver aux fameux dessins du maître, il est bon de dire qu'il s'exerça aussi dans la peinture à fresque, et qu'il décora la petite chapelle de San-Antonio de la Florida, située hors des murs de Madrid.

La bibliothèque impériale conserve la collection à peu près complète des eaux-fortes de Goya : Ses Proverbes, ses Caprices, ses Courses de taureaux et des copies de plusieurs tableaux de Vélasquez, au Musée royal de Madrid; cette dernière série appartient au genre sérieux. Les dessins en sont largement tracés, les types énergiquement rendus. Ils portent tous la date de 1778. On y trouve les fameux Buveurs dont nous avons parlé précédemment; Ménippe drapé dans son manteau en loques et coiffé du large chapeau espagnol; Barberousse au regard perçant; Philippe III et Philippe IV, mon-

tés sur des coursiers fougueux, le bâton de commandement à la main, l'écharpe au vent; les deux reines également à cheval; don Carlos; l'Infant en costume de chasse; le Nain de la cour, assis par terre, tantôt un livre à la main, tantôt les deux poings sur les cuisses; enfin le comte-duc d'Olivarès à cheval. Ces copies sont parfaites d'exactitude, et Goya, dont le génie semble tenir de loin à celui de Vélasquez, a reproduit tous les traits des physionomies avec la mâle énergie qui caractérise le pinceau de son illustre modèle. Mais ce qu'il est curieux d'étudier, c'est le genre tout original dans lequel il a laissé libre cours à son imagination vagabonde; là, il est vraiment lui-même, avec son esprit fantastique, terrifiant.

Nous voulons parler de ses Proverbes, de ses Caprices, enfin de ses Courses de taureaux. Tantôt nous voyons un spectre vêtu en religieux, les cheveux épars, le cou roide, que la mort a collé sur un poteau. Tantôt c'est une assemblée grimaçante, où se meut un être hideux, sorte de monstre à deux visages, à quatre bras et à quatre jambes réunis en un seul corps. Tantôt enfin, c'est un combat atroce, où le vainqueur, à la physionomie diabolique, tient couché, sous lui, l'ennemi terrassé qui hurle de rage. Les yeux lui sortent de la tête; un homme se retire, enveloppé dans son manteau, il glisse sur la terre comme un fantôme. Que dire encore de cette ronde bizarre, dans laquelle un homme tire par les pieds une femme qui tombe à la renverse, tandis que les autres personnages dansent en balan-

çant leurs bras en l'air. Tous ils ont des postures excentriques, leur joie et leurs rires donnent le frisson; quant à la femme qui tombe, on ne saurait la regarder sans avoir le vertige.

Rien d'affreux comme ce cavalier au milieu de roches arides; il est à demi renversé par le cheval monstrueux qu'il monte, et va tomber dans un abîme; l'animal, la tête retournée, lui déchire le ventre à belles dents.

Les courses de taureaux elles-mêmes semblent autant d'apparitions, tant l'artiste a mis d'originalité dans les poses comme dans les figures grimaçantes des combattants. Toutes les péripéties de la lutte sont décrites. Tantôt c'est un toréador étendu mourant sur l'arène, tantôt ce sont des chevaux lancés en l'air par le taureau furieux; ou bien encore, c'est l'animal percé de part en part, qui expire aux applaudissements des spectateurs. Souvent l'exécution est incorrecte et les attitudes outrées, mais partout on retrouve le même imprévu, la même énergie.

Les Caprices, avec un dévergondage inouï de pensée, forment la partie la plus saillante de l'œuvre de Goya. Ils ont généralement un côté philosophique, et si le bon goût n'est pas toujours respecté, il y a pourtant à admirer partout quelque chose. En citer quelques-uns, suffira pour faire juger le caractère des autres. Buen viage (Bon voyage)! s'écrie l'artiste en lançant ici, au milieu de sombres nuées, des êtres fantastiques. Todos caèran (Tous tomberont)! dit-il autre part en faisant voler dans

l'espace de petits êtres habillés qui vont se percher sur un arbre, au pied duquel deux jeunes femmes embrochent un enfant muni de bouts d'ailes en guise de bras.

De que mal morira (De quel mal mourra-t-il)? demande-t-il encore en asseyant sur le lit d'un malade un âne qui lui tâte le pouls.

Veut-on du burlesque? On en trouve dans la déclaration ridicule où plusieurs amoureux grotesques offrent leurs hommages à une jeune femme qui les repousse. Quoi de plus amusant que ces ânes grimpés à dos d'hommes,— que ces enfants qui agitent leurs petites ailes de poulet pour fuir le balai d'une mégère. Ici, nous trouvons un monstre armé d'une gigantesque paire de ciseaux, coupant les ongles à un autre monstre; là, c'est un père donnant le fouet à son enfant avec un soulier; ou bien encore une jeune fille attachant sa jarretière à côté d'une horrible vieille accroupie.

Si l'on cherche l'horrible, on le rencontre à chaque instant : Un homme porte sur ses genoux une femme morte; c'est le supplice de Tantale, nous apprend Goya. Ailleurs nous voyons le pendant de cette hideuse composition : c'est l'Amour et la Mort; une jeune fille passionnée tient un mort dans ses bras. La nomenclature serait trop longue si nous voulions énumérer toutes les scènes féroces, tous les coups de poignards, tous les monstres balancés dans les airs, tous les hommes assassinés ou pendus qui grimacent dans les Caprices. Il nous suffira de dire que ces incroyables élucubrations d'une imagina-

tion en délire offrent, pour la plupart, un côté moral ou satirique.

Malgré l'imperfection de ces dessins, au point de vue artistique, la vigueur avec laquelle ils sont jetés, l'esprit avec lequel ils sont conçus, ont légitimement acquis à leur auteur une immense réputation non-seulement en Espagne, mais en Europe et dans le monde entier.

XIII

COUP D'ŒIL SUR L'ÉCOLE CONTEMPORAINE.

Nous avons conduit jusqu'à nos jours cette belle école espagnole, si féconde en grands noms, si riche en productions capitales, et nous avons essayé de prouver qu'elle aussi vécut de son existence propre et que si par un point de contact elle touchait aux écoles étrangères, elle sut du moins conserver son individualité, son cachet particulier dont elle ne se départit jamais parce qu'il était inhérent à son caractère national.

Souvent nous avons fait observer, dans le cours de nos modestes études, qu'il était difficile de juger à Paris les maîtres de la Péninsule, et nous nous sommes pris à regretter bien des fois la perte de

cette magnifique galerie jadis rassemblée par les soins intelligents et l'infatigable activité de M. le baron Taylor; nous avons dit comment elle disparut un jour du Louvre, laissant vide la place d'une foule d'artistes de talent, laissant presque inoccupée celle des maîtres de génie tels que : Ribera, Velasquez, Murillo. Nous avons alors élevé notre faible voix pour rappeler au lecteur ces noms qu'il avait à peine eu le temps d'apprendre, ces œuvres qu'il n'avait encore pu connaître.

Aujourd'hui, que nous en avons fini avec les morts, ne serait-il pas à propos de nous occuper un peu des vivants? Les beaux-arts, longtemps engourdis au-delà des Pyrénées, ne se réveillent-ils pas? Ne serait-il pas utile de faire assister le public à ce réveil tardif?

La France cette fois et non plus l'Italie est à la tête du mouvement artistique en Espagne. C'est chez nous que l'école actuelle est venue chercher inspirations et conseils et le lecteur nous saura certainement gré de lui signaler un fait tout à l'honneur de notre pays.

En lisant le volume, fort intéressant du reste et fort savant, de M. Ferdinand de Lasteyrie, sur l'Exposition universelle de Londres, nous avons été surpris de la sévérité avec laquelle il jugeait la peinture espagnole contemporaine, tandis que dans son élan tout libéral il faisait dire à l'Italie : « J'étais morte et je renais au soleil de la liberté ; esclave, j'avais brisé mes pinceaux, libre, je les reprends, et si ma main alourdie par un long esclavage a perdu

son ancienne puissance, mon génie revivifié la lui rendra bientôt! » En Espagne, plus encore qu'en Italie, la renaissance des arts peut se constater depuis une trentaine d'années surtout. Des peintres nouveaux se sont produits, et depuis le gouvernement qui les a favorisés en leur accordant distinctions et pensions, en créant des expositions biennales, en achetant les tableaux qui avaient obtenu des récompenses, jusqu'aux simples particuliers qui les ont encouragés dans leurs efforts, soutenus au milieu de la lutte, applaudis dans le succès, chacun a donné l'impulsion dans la mesure de ses moyens.

Un exemple pour appuyer notre assertion. En 1860, M. Antonio Gisbert présentait, à l'Exposition de Madrid, son tableau *Los comuneros*, qui obtenait le premier prix. L'œuvre était admirable, la récompense parut médiocre à tout le monde excepté à l'auteur lui-même dont la modestie l'emporte sur le mérite. Ce fut alors à qui témoignerait le mieux son enthousiasme. Le gouvernement fit une pension, les Cortès achetèrent l'œuvre et commandèrent son pendant à l'artiste; puis, une souscription nationale s'ouvrit pour offrir une couronne d'or à M. Antonio Gisbert. L'émulation fut grande et le dernier du peuple ainsi que le grand seigneur tint à honneur d'apporter son tribut d'hommage au talent. Puisse cet exemple être suivi généralement. Un art n'est pas en décadence là où il est susceptible d'exciter ce noble fanatisme!

Mais procédons par ordre dans le tableau que nous voulons donner à l'école espagnole contemporaine.

Le premier peintre à citer est Don Vincent Lopez, ami de Goya, qui ne sortit jamais d'Espagne et se perfectionna en copiant les grands maîtres, principalement Velasquez, dont il parvint à imiter le style. Il fit le portrait de beaucoup de personnages illustres, entre autres celui de la reine Marie-Louise et de Goya qui se trouvent au musée de Madrid, décora plusieurs appartements au palais de la Reine et laissa quelques tableaux religieux fort estimés. Son fils et son élève, M. Louis Lopez, prix de l'académie de Saint-Ferdinand, pensionnaire de Rome en 1830, chevalier de l'ordre de Charles III, professeur académicien de Saint-Ferdinand et Saint-Charles, nous est plus connu; parmi les toiles qu'il exposa en 1855, à Paris, figuraient *les Adieux de l'empereur Napoléon à la reine Hortense* et le portrait de S. M. don Francisco d'Assis en costume de la Toison-d'Or.

A côté de Vincent Lopez se placent les deux maîtres qui exercèrent incontestablement la plus heureuse influence sur l'école moderne, ce sont don Jose Madrazo et don Juan Ribera, tous deux élèves de Louis David. Auteurs de quelques tableaux remarquables, ils eurent surtout le mérite de corriger le mauvais goût dont la peinture nationale était entachée depuis Luca Giordano et de remettre les études dans la bonne voie. En qualité de directeurs du Musée, ils rendirent aussi d'éminents services au pays et augmentèrent beaucoup les richesses des galeries publiques de Madrid. Leurs élèves tiennent la tête de la nouvelle école. Ce sont, en première ligne, leurs deux fils, MM. Fréderic Madrazo et Carlos

Ribera, qui, à peu près du même âge, marchèrent toujours côte-à-côte ainsi que leurs pères, s'aidant mutuellement de leurs conseils, se soutenant de leur affection réciproque et cherchant à obtenir partout les mêmes succès.

M. Frédéric Madrazo a peint, dans sa jeunesse deux toiles importantes : *Godefroi de Bouillon* et *les saintes femmes au tombeau*, propriété de S. M. la Reine Isabelle II. Depuis il a beaucoup étudié le portrait et dans ce genre il s'est acquis une grande réputation. La France a surtout été à même d'apprécier M. Frédéric Madrazo, qui longtemps habita Paris et obtint des récompenses dans presque toutes nos Expositions. En 1845, il recevait une médaille de première classe et était, en 1846, nommé chevalier de la Légion d'honneur. Outre ses *Saintes femmes au tombeau*, il exposait, en 1855, quatorze portraits qui firent, avec ceux de M. Dubufe, l'admiration générale tant par la netteté du trait que par le brillant du coloris. Citons parmi les plus importants le portrait de S. M. la reine Isabelle, celui de S. M. le roi don Francisco d'Assis, celui de madame la duchesse d'Albe et celui de madame la duchesse de Séville.

M. Carlos Ribera, élève de son père, reçut des leçons de Paul Delaroche. Il débuta par un sujet tiré de l'histoire de l'Espagne, *le marquis de Las Siete-Inglesias marchant à l'échafaud* et peu de temps après peignit le tableau désigné au catalogue de l'Exposition universelle, sous le nom de *Origine de la famille de Los Girones*. En voici la légende :

Don Alphonse VI, vaincu à la bataille de la Sagra de Tolède, allait tomber aux mains des Arabes; le comte don Rodrigue lui donna son cheval et resta lui-même prisonnier. Le comte conserva pendant sa captivité un morceau du vêtement royal qu'il avait coupé au moment où don Alphonse sautait en selle. Rendu à la liberté il le lui présente et mérite, en souvenir de son dévouement, le surnom de Giron (morceau d'étoffe).

M. Carlos Ribera reçut à Paris une médaille de 3e classe, en 1839, et une médaille de 2e classe, en 1845. En 1855 il exposa trois toiles : Los Girones, un portrait de M. le marquis d'Alcanices et un portrait de M. Lopez Mollinedo. Une de ces principales œuvres est le plafond qu'il peignit aux Cortès.

M. Montanes, élève de M. Frédéric Madrazo, pensionnaire de l'école des Beaux-Arts de Madrid, s'est distingué à l'Exposition universelle de Paris, par un tableau important qui représentait *Saül terrifié par l'ombre de Samuel.*

Nommons encore, parmi les élèves des trois chefs de la renaissance espagnole, M. Luis Madrazo, grand prix de Rome en 1848, auteur de *l'Enterrement de sainte Cécile dans les catacombes de Rome.* M. Espalter qui vint recevoir pendant quelque temps les leçons de Gros, et duquel nous avons vu six tableaux : *La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean*; *Sainte Anne instruisant la Vierge*; *Adieux de Boabdil à Grenade; Vieille Femme disant la bonne aventure à une petite fille; Trois pifferari;* portrait de madame Espalter. Enfin M. Villa Amil que les arts perdirent il y a dix

ans environ, et qui réussit assez bien dans la peinture du paysage.

L'académie elle aussi forma des disciples de talent, MM. Cano et Manzano, par exemple : *Christophe Colomb au milieu des docteurs de Salamanca,* représente le premier; *la Famille d'Antonio Peres (secrétaire de Philippe II) dans la prison*, représente le second. Les Espagnols prêtent aux deux artistes les qualités des anciens maîtres.

A côté de Mrs Lozano, German Hernandez, Aznar, Casado et Dioscoro qui tous ont leur part dans le progrès actuel, il ne faut pas oublier M. Sainz, dont une mort prématurée priva l'Espagne. Cet artiste regretté laissa deux toiles d'une valeur réelle sous le rapport du coloris : 1° une *Psiché,* 2° un *Baigneur Pompéien.*

Il faut citer encore M. Galofre (José), qui obtint une médaille d'or en Prusse (1853) et se fit représenter à l'Exposition de Paris par son *Episode de la prise de Grenade.* M. Lopez (Bernard), commandeur de l'ordre de Charles, III, membre des académies de Saint-Ferdinand et de Saint-Charles qui nous envoya deux portraits en 1855. Enfin M. Antonio Gisbert, dont les brillants débuts nous font présager tous les succès futurs. M. Antonio Gisbert habite Paris et le lecteur a pu faire sa connaissance aux expositions du boulevard des Italiens. Il obtenait, il y a quelques années le prix de Rome, méritait, bien que très-jeune, une médaille de première classe à l'Exposition de Madrid (1858), et présentait, en 1860, son fameux tableaux *Los Comuneros,*

dont nous avons dit le triomphe au commencement de ce chapitre. L'histoire est le genre que traite de préférence M. Antonio Gisbert. On admira beaucoup en Espagne sa *Mort du prince don Carlos, fils de Philippe II* et le public attend impatiemment les œuvres que nous promet son talent.

M. le chevalier de Sanquirico, dans un compte-rendu qu'il publiait du dernier salon de Madrid, signalait deux artistes à l'attention générale : M. Puchla et M. Vera, jeune peintre dont les premiers essais font augurer un bel avenir. M. Puchla exposa une toile remarquable par l'importance de la composition et le mérite de l'exécution. C'est *la Découverte des Antilles par Christophe Colomb*. Le personnage principal, Christophe Colomb, a mis un genou en terre et rend grâce au Tout-Puissant dont la protection l'a conduit heureusement au terme de son voyage ; d'une main il tient l'étendard espagnol, de l'autre il porte son épée. A droite sont groupés ses compagnons, à gauche, les marins débarquent au milieu des naturels ébahis. M. Vera, nous dit le chevalier de Sanquirico, exposa, lui, une composition qui malgré la simplicité du sujet, *l'Enterrement de saint Laurent*, est toute remplie de beautés où se révèle un talent supérieur.

L'Espagne, nous devons l'avouer, s'est montrée moins brillante à Londres, en 1862, qu'à Paris, en 1855, parce qu'elle s'y était beaucoup moins fait représenter. Vingt-six tableaux au lieu de quatre-vingt-cinq, la différence est énorme et M. de Lasteyrie la signale avec sévérité tout en décernant des

éloges à M. Gonsalvo, auteur d'une *Vue de la cathédrale de Tolède*, œuvre bien rendue, bien étudiée.

Devant une liste aussi imposante d'artistes distingués nous ne saurions, nous, partager l'opinion du savant critique. L'Espagne est en voie de renaissance : les progrès de son école actuelle, l'enthousiasme avec lequel tout un peuple les salue nous offrent un sûr garant de succès. Maintenant, que les peintres, nombreux peut-être, dont nous avons omis les noms, pardonnent à notre ignorance. Ils viendront, nous en avons la ferme espérance, chercher à la prochaine exposition universelle de Paris la publicité qu'ils méritent et que la France sera heureuse de leur accorder.

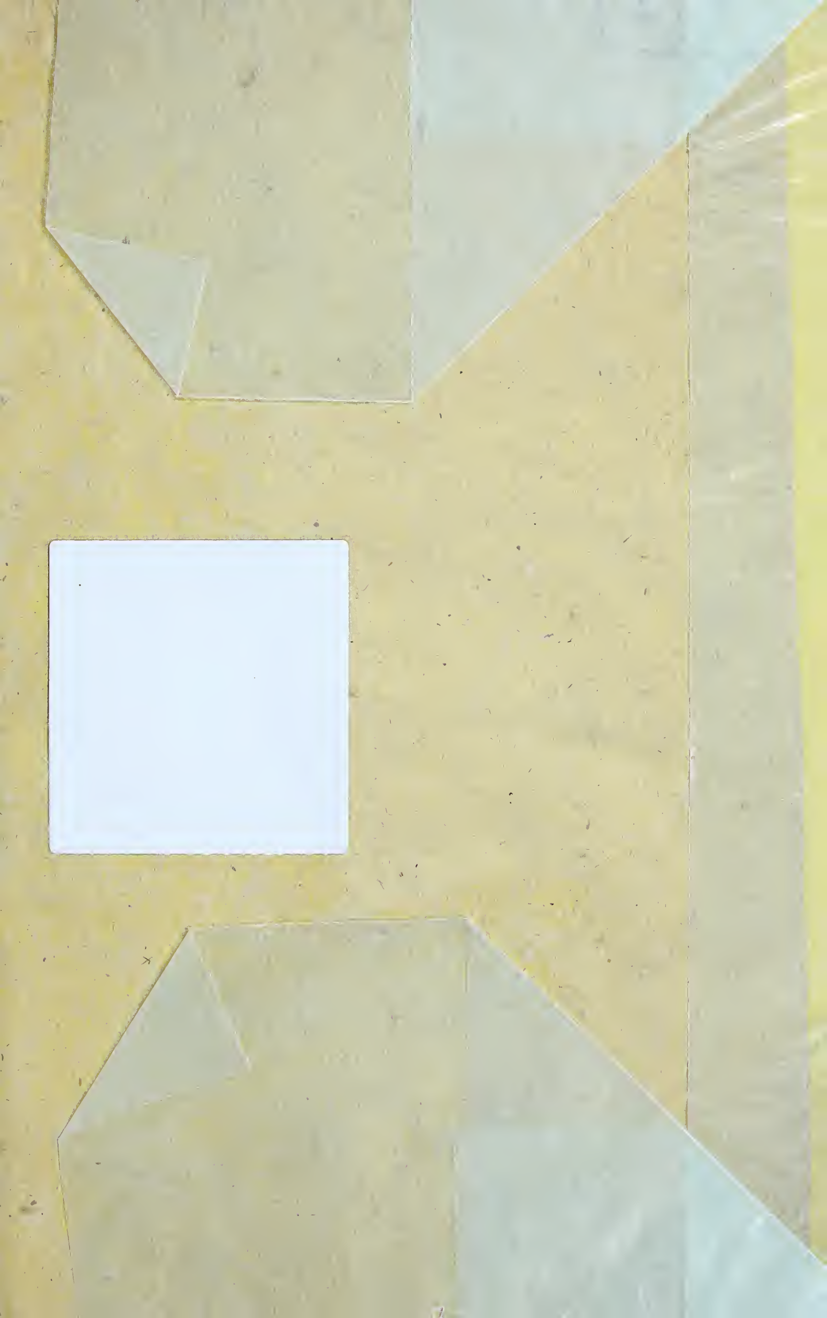
FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

—

FIN DE LA TABLE.

Sceaux, typographie de E. Dépée.



A LA MÊME LIBRAIRIE.

LES BEAUX-ARTS

REVUE

DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

24 LIVRAISONS DE 32 PAGES, IN-8 JÉSUS.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS		PROVINCE	
Un an.	12 fr.	Un an.	15 fr.
Six mois.	6 fr.	Six mois. . . .	7 fr. 50

Sceaux — Typographie de E. Dépée